

प्रपद्यवाद

सिद्धान्त और साधना

डॉ० विश्वनाथ प्रसाद

तूलिका प्रकाशन, नई दिल्ली

तूलिका प्रकाशन
20/11 बाई नं० 1, महरूली, नई दिल्ली-110030

आवरण : शान्ति स्वरूप

मूल्य : 70 रुपये

प्रथम संस्करण 1990 © डॉ० विश्वनाथ प्रसाद
PRAPADYAWAD : SIDHANT AUR SADHANA
(Research) by Dr. Vishwanath Prasad

मुद्रक : अखिलता प्रिंटर्स, जलधनपुर नवीन शाहदरा, दिल्ली-110032

समर्पण

डॉ० शशिशेखर तिवारी
(अध्यक्ष, बिहार विश्वविद्यालय
सेवा आयोग)

डॉ० श्री नारायण भट्ट
(पूर्व अध्यक्ष, संस्कृत-विभाग,
अ० प्र० सिंह स्मारक महाविद्यालय,
बरोनी)

के चरणों में, जिनकी स्नेह-साधना
मेरे जीवन की अशेष प्रेरणा रही है।

—बिरबनाथ प्रसाद

प्रपद्यवाद : सिद्धान्त और साधना

पूर्वस्वर

पिछले मो-डेढ़ सौ वर्षों का काल-खण्ड ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र में चरम विस्फोट का काल रहा है। मानव समुदाय ने इस अवधि में भौतिक एवं सांस्कृतिक क्षेत्रों में उल्लेखनीय उपलब्धियाँ प्राप्त की हैं। यह मानव-सभ्यता का कायान्तरण-जैसा है। इतने बड़े परिवर्तन का सर्वदिक् परिणाम स्वाभाविक ही था। परिणाम बहुविध हुए। सबसे अधिक स्पष्ट था, तार्किक बुद्धि का जन्म होना। इसके कारण जीवन की वह तन्मयता, जो हमारे निकटवर्ती पूर्वजों को प्राप्त थी, हमसे दूर हो गई। इसके स्थान पर सभ्य मानव के समक्ष एक साथ युद्ध की विभीषिकाएँ, आर्थिक सामाजिक तनाव, सम्बन्धों का विघटन, एकाकीपन और आत्म निर्वासन-जैसी समस्याएँ खड़ी हुईं। यह एक अभूतपूर्व स्थिति थी। सब कुछ अभूतपूर्व-से लग रहे थे।

सामाजिक जीवन में आए इस परिवर्तन का जीवन के अन्य अंगों के समान हिन्दी साहित्य पर भी स्वाभाविक प्रभाव पड़ा। विद्या और विषयगत परिवर्तन तो बाह्य हैं, जिस परिवर्तन का एक गुणात्मक महत्त्व है, वह था साहित्य विषयक चिन्तन और अवधारणा में परिवर्तन। प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र में साहित्य की अर्थ विषयक अवधारणा मूलतः आनन्द देने वाली वस्तु के रूप में की गई थी। रस मिद्वान्त हसी बीज धारणा का उदाहरण है। इसके अतिरिक्त अलंकार, वक्रोक्ति, रीति और ध्वनि सम्प्रदायों ने इसके अभिव्यञ्जना-मूलक स्वरूप को ही स्पष्ट किया है। संस्कृत के मुद्रार्पण और पारम्परिक चिन्तन में से अधिकांश ने शैली, रीति और अभिव्यञ्जना-पद्धति को गौरव दिया है। कुछ प्रसिद्ध परिभाषाएँ देखी जाए—

वाक्यं रसात्मकं काव्यम् (आ० विश्वनाथ : साहित्य-दर्पण)

शब्दार्थयोर्यथावत्प्रभावेन विद्या साहित्यं विद्या

(राजशेखर : काव्य मीमांसा)

साहित्यमनयो शोभाशालिता प्रति काव्य सौ ।

अन्यूनानतिरिक्तत्वमनोहारिष्यवस्थिति ॥

(कुन्तक : वक्रोक्ति जीवितम्)

ये परिभाषाएँ अभिव्यजना मूलक हैं और इनसे साहित्य के आभ्यन्तर तथा उनके हेतु पर प्रकाश नहीं पड़ता है। वस्तुतः भारतीय साहित्य की रसमूलकता और लोकोत्तर आनन्दवादिता के कारण समाज, साहित्य और साहित्यकार के अन्त-रावलम्बन उस स्पष्टता के साथ अभिव्यक्त नहीं हुए, जिन्हें प्रतीकात्मक और संकेतात्मक अर्थ पर विचार किए बिना समझा जा सके।

साहित्य के अर्थ का आधुनिक माध्य भी बहुत कुछ इसी प्रकार के अति सरलीकृत व्यामोह की देन है। आधुनिक साहित्य चिन्तकों ने साहित्य की परिभाषा तीन आधारों पर निश्चित करने का उपक्रम किया है। वे तीन आधार हैं— (क) उद्देश्य मूलक, (ख) माध्यम मूलक और (ग) ज्ञान तथा ज्ञानागो को वहन करने वाला साधन मूलक। प्रथम की व्याख्या 'सहित' अर्थात् हित की भावना के सहित (सहितस्य भाव. साहित्य) के रूप में, द्वितीय की पुष्टि शब्द और अर्थ के माध्यम से व्यक्त होने वाली रचना के रूप में और तृतीय का प्रकाशन सर्वोत्तम विचार की उत्तमोत्तम लिपिबद्ध अभिव्यक्ति के रूप में की है।

साहित्य और साहित्यकार के उत्तरदायित्व के अध्ययन-द्वारा भी साहित्य के अर्थ विभावन (Conception) को समझने के प्रयत्न हुए हैं। (द्रष्टव्य, विजयदेव नारायण साही की पुस्तक 'साहित्य और साहित्यकार का दायित्व') इस आधार पर साहित्य के निम्न अर्थ सामने आते हैं—

- (i) सामाजिक चेतना जगाने और उसके साथ सादात्म्य स्थापित करने वाली कृति,
- (ii) मानवीय चेतना जगाने वाली कृति,
- (iii) पारिवारिक चेतना जगाने वाली कृति,
- (iv) विश्व दृष्टि (Weltanschauung—वेल्शाण) का निर्माण करने वाली कृति,
- (v) वैश्विक चेतना जगाने वाली कृति, तथा
- (vi) जातीय-राष्ट्रीय चेतना जगाने वाली कृति।

साहित्यकार के समक्ष प्रायः इतने ही ठोम उत्तरदायित्व हैं। इन्हीं उद्देश्यों में साहित्य का अर्थ भी स्पष्ट होता है। हिन्दी के आधुनिक काव्य साहित्य ने उक्त दायित्वों में से किसी एक को प्रमुख और शेष को गौण या अति गौण मानकर काव्य-साधना की है। आ० महावीर प्रसाद द्विवेदी कालीन साहित्य में, विशेषतः मैथिलीशरण गुप्त के साहित्य में पारिवारिक चेतना, छायावाद में वैश्विक एव

जातीय चेतना, प्रगतिवाद में सामाजिक चेतना तथा प्रयोगवाद में मानवीय चेतना प्रमुख हैं। किन्तु, ये सारी बातें बाद में।

स्पष्ट है कि साहित्य की परिभाषाएं अनेक प्रकार से दी जा सकती हैं। किन्तु, वास्तविक स्थिति यह है कि साहित्य साहित्यकार की कृति है और साहित्यकार समाज का एक सजीव-सचेतन अंगभूत घटक। अस्तु, साहित्यकार और समाज के अन्तरावलम्बन ही साहित्य के मुख्य कारक और उत्प्रेरक हैं। इस अन्तरावलम्बन की स्थिति स्पष्ट करने के लिए दो विचार प्रमुख रूप से सामने लाये जाते हैं। एक यह कि साहित्य समाज के गुण-दोषों, समस्याओं और विसंगतियों को अपनी रचनाओं-द्वारा न केवल अभिव्यक्त करे, अपितु अपने निष्कर्षों-द्वारा वह समाज का उचित मार्गदर्शन भी करे। इस अर्थ में, साहित्य प्रभावित होने एवं प्रभाव उत्पन्न करने का दुहरा कार्य करता है। दूसरा यह कि साहित्यकार अपनी आत्मा-नुभूति की ईमानदारी अभिव्यक्त करे और इसी अनुभूति को समाज की प्रेरणा के रूप में प्रस्तुत करे। इस प्रकार एक का सम्बन्ध समाज के बहिरंग से और दूसरे का अन्तरंग से है।

जीवन के बहिरंग और संगतिया (Association) अ-महत्त्वपूर्ण पक्ष नहीं हैं। परन्तु, यह इस बात पर निर्भर करता है कि इन पक्षों का प्रयोग किस तीव्रता और पक्षधरता से हम करते हैं। यदि इसे केन्द्रस्थ विषय समझ लिया जाता है, तब यह व्यवस्था कम-से-कम साहित्य की क्षतिग्रस्त ही करती है। हिन्दी का काव्य साहित्य इस बात का उदाहरण है। आदिकाल से आधुनिक काल तक की काव्य-यात्रा इसकी साक्षी है कि धीरगाथा काल की तुलना में भक्तिकाल और रीतिकाल की तुलना में आधुनिक काल के काव्य साहित्य इस कारण श्रेष्ठ हैं कि उनमें गोचर स्थूल के स्थान पर जीवन की गहराई को वर्ण्य विषय बनाया गया है। इसी प्रकार तुलसीदास की अपेक्षा मूरदास, भारतेन्दु और द्विवेदी कालीन साहित्य की तुलना में छायावादी साहित्य इस कारण श्रेष्ठ है कि उन्होंने जीवन के विस्तार के स्थान पर गहराई को स्थान दिया है। पुनः इसी प्रकार पंथ की तुलना में महादेवी, महादेवी की तुलना में प्रसाद और इन सबमें निराला में जीवनानुभूतियों की अधिक तीव्रता और गहराई अभिव्यक्त हुई है और उन्होंने आपेक्षिक श्रेष्ठता प्राप्त की है। अस्तु, मुख्य विषय जीवन की मात्र अभिव्यक्ति ही नहीं, उसकी तीव्र और गहरी अभिव्यक्ति भी है।

आधुनिक हिन्दी काव्य साहित्य का अध्ययन उक्त भावभूमि में करने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है कि इनके विकास के विविध चरण वस्तुतः स्थूल से सूक्ष्म की ओर क्रमिक यात्रा है, यद्यपि इसमें एकाध स्थूल पर ठहराव-महित प्रवृत्ति स्पष्टता भी आई है। आधुनिक काल का प्रारम्भ भारतेन्दु से होता है। अद्यतन इसके विभिन्न काव्यवादों का क्रम इस प्रकार है : भारतेन्दु युग, द्विवेदी युग,

छायावाद, प्रगतिवाद, प्रयोगवाद और नयी कविता । सामान्यतः यह माना जाता है कि भारतेन्दु युगीन कविता प्राचीन और नवीन के सन्धिबिन्दु पर खड़ी होने के कारण न तो प्राचीन और न ही नवीन का ठीक से प्रकाशन कर रही थी । उस काल के वाक्य साहित्य का महत्त्व इस बात के लिए है कि उसमें भविष्यत् की आकांक्षाओं के बीज अंकुरित हो रहे थे । द्विवेदी कालीन साहित्य ने अपने युग के अनुकूल, विशेषतः गांधीवादी जीवन-दर्शन के दबाव के कारण, नैतिकता और स्थूलता को अपना मुख्य आधार बनाया । परिणामतः कवि की अनुभूतियों के चित्रण के स्थान पर स्थूल का वर्णन ही उसका मुख्य कवि-कर्म हो गया । स्वानुभूति के लिए छटपटा रहे कवियों के एक वर्ग ने प्रतीकात्मक और लाक्षणिक पद्धति का अवलम्ब ग्रहण कर, आत्मानुभूति को काव्य-रूप में प्रस्तुत किया, जिसे छायावाद की अभिधा प्राप्त हुई । छायावाद के इस वैशिष्ट्य को अपूर्ण मानकर, कि उसमें स्वानुभूति के नाम पर भावों का सूक्ष्म और अति गंभीर अवन हो रहा है और जीवित मानव की आकांक्षाओं और आवश्यकताओं को महत्त्वहीन समझा जा रहा है, उस वाद के स्थान पर प्रगतिवाद और प्रयोगवाद का क्रमशः आगमन हुआ । नयी कविता वस्तुतः प्रगतिवाद और प्रयोगवाद की पूरक ही सिद्ध हुई । कविता, अकविता, साजा कविता, आज की कविता आदि विभिन्न नामधारी काव्यवाद नयी कविता के नामान्तरण मात्र है । उनमें उनके व्यक्तित्व को प्रयोगवाद या नयी कविता से पृथक् करने वाली वैशिष्ट्य रेखाएँ दिखाई नहीं देती हैं ।

अनेक समीक्षकों ने प्रगतिवाद और प्रयोगवाद को छायावाद का ही दो शाखाओं में विभक्त काव्यान्दोलन मानते हुए यह स्पष्ट किया है कि छायावाद द्विवेदी कालीन इतिवृत्तात्मकता के विरुद्ध जिस प्रकार विद्रोह है, उसी प्रकार छायावाद की अतिशय भाव प्रवणता के प्रति प्रगतिवाद और प्रगतिवाद की राजनीतिक-सामाजिक-आर्थिक प्रतिबद्धता के प्रति प्रयोगवाद विद्रोह है । बावजूत यह स्थापना सही लगती है, निष्कर्षतः नहीं । ध्यातव्य है कि ये तीनों वाद इतनी जल्दी-जल्दी एक-दूसरे की पीठ पर आए और गए कि इन तीनों के बीच के वास्तविक पार्यंक्य को समझ पाना कठिन बौद्धिक श्रम और धैर्यपेक्षी समालोचना की अपेक्षा रखता है । इन तीनों वादों के पार्यंक्य और वैशिष्ट्य को समझने के लिए इन तीन बिन्दुओं पर विचार कर लेना स्वाभाविक-सा है—(क) क्या कोई वस्तु किसी दूसरी वस्तु का विकल्प हो सकती है ? (ख) क्या इन वादों ने कोई सर्वथा नवीन दृष्टि और अभिव्यञ्जना पद्धति विकसित की है ? (ग) इन तीनों की पृष्ठ भूमि, विषय, विषय वस्तु तथा काव्यतत्त्ववीय स्थितियाँ क्या हैं ?

यह मौलिक तथ्य है कि कोई व्यक्ति, भाव, विचार, वाद या इस प्रकार की कोई वस्तु किसी अन्य का विकल्प नहीं बन सकती, क्योंकि इनका स्थानान्तरण असम्भव है । स्थानान्तरण और विकल्प, ठोस वस्तुओं में सम्भव है, भाव एवं

विचार-जैसी अमूर्त वस्तुओं में नहीं। 'मिठान' का क्या विकल्प होगा ? इस स्वाद का स्थानान्तरण किस स्वाद में सम्भव है ? मूलतः भावात्मक और प्रत्यय मूलक वस्तुओं के विकल्प नहीं होते हैं। काव्य और कला भाव और प्रत्यय-प्रधान होने के कारण सविकल्पात्मक नहीं होते हैं। इनका समार आत्मनिष्ठ या अहंता-प्रधान (Subjective) होता है, इदता-प्रधान (Objective) नहीं। अपने क्षेत्र में ये स्वयं कर्ता, कर्म और करण संयुक्त रूप से बन जाते हैं। ऐसी अवस्था में यह विचारणीय हो जाता है कि कैसे कोई एक वाद किसी दूसरे वाद को स्थानच्युत कर स्वयं विराजमान हो सकता है ? आग्रह इस बात के लिए है कि भाव एक प्रत्यय-प्रधान वस्तुएं (रचनाएं) अनश्वर होती हैं। इस कारण यह कहा जाना चाहिए कि कोई वाद प्रतिक्रिया स्वरूप जन्म नहीं लेता है। वह समय की मांग और आवश्यकताओं की पूर्ति मात्र करता है। सलग्न कारण है कि तथाकथित स्थानच्युत होने वाला वाद पूर्णतः अस्तित्वहीन नहीं हो जाता है। हिन्दी साहित्य का इतिहास इसका उदाहरण है। वीरगाथाकाल, भक्तिकाल, रीतिकाल या परवर्ती काव्य प्रवृत्तियां आज भी मिलती हैं। आज भी वीरगाथात्मक रचनाएं होती हैं, स्तुतिगान किए और सुने जाते हैं। भक्ति और शृंगारपरक रचनाएं आज भी होती हैं। आज भी आ० महावीर प्रसाद द्विवेदी की नैतिकता और इतिवृत्तात्मकता के आग्रही साहित्यकार विद्यमान हैं। इस कारण कहना चाहिए कि छायावाद-प्रगतिवाद-प्रयोगवाद न तो विद्रोहात्मक है और न विकल्पात्मक। वस्तुतः इनमें से प्रत्येक ने अपने समय की अपेक्षाओं की पूर्ति मात्र की है।

इन वादों ने वैसी कोई नवीन वस्तु, जिसे आविष्कार और सर्वप्रथम की श्रेणी में रखा जा सके, नहीं दी। उदाहरण है छायावाद। इस वाद को भाव एक अभिव्यञ्जना-क्षेत्र में विद्रोह माना गया था। क्या वे भाव और अभिव्यञ्जना-पद्धति वस्तुतः नये हैं ? उनके सिद्धान्त और विनियोग संस्कृत साहित्य में कहीं उपलब्ध नहीं है क्या ? यदि हाँ, तो छायावाद विद्रोह है या प्राचीन का पुन-रुत्थान ? इस वाद के प्रायः समस्त महत्वपूर्ण वैशिष्ट्य संस्कृत काव्य में प्राप्त होते हैं। मथा, 'प्रकृति का मानवीकरण' जिसे आधार बनाकर कालिदास ने 'मेघदूत' की रचना की थी। सर्वचेतना वाद, आनन्दवाद, शाक्तदर्शन, वेदना की तीव्र अनुभूति आदि के उत्स पौराणिक एवं औपनिषदिक है। रोमांटिसिज्म को पाश्चात्य काव्य का उच्छिष्ट माना गया है। छायावाद में भावों को वायवीय बना देना तथा अन्योक्ति-परक लाक्षणिक काव्य शैली में भी नवीनता वाली बात नहीं है। कबीर और बिहारी के दोहों में अन्योक्तिपरक अताधिक उदाहरण मिल जाते हैं। भावों को सूक्ष्म और वायवीय बना देना, इसकी जितनी उपलब्धिपूर्ण महान् विशेषता है, उतना ही बड़ा दोष भी। भावों के सूक्ष्म अकन और चित्रण-द्वारा इस वाद ने भाव (भावपक्ष) और व्यञ्जना (कलापक्ष) दोनों दृष्टियों से हिन्दी

प्रकार की क्रिया है। इसे हमने आगे योगियों की कृच्छ्र साधना से उपमित किया है। आशय यह है कि प्रपद्यवाद की अहंता-प्रधानता का अर्थ है, अपने व्यक्तित्व-सौक और भावलोक-द्वारा विश्वलोक को देखना और प्रस्तुत करना।

प्रयोगवाद का प्रगतिवाद के प्रति विरोध उसके राजनीतिक-आर्थिक दर्शन में गहन विश्वास के कारण नहीं, अपितु उसके प्रति प्रतिबद्धता के कारण है। अर्थ यह हुआ कि प्रगतिवाद का समानवादी या मार्क्सवादी दर्शन के प्रति श्रद्धा रखना तथा उसके साकार होने की कामना करना—प्रयोगवाद (प्रपद्यवाद) के लिए चिन्ता का विषय नहीं है। इसकी चिन्ता इस कारण है कि सामाजिक-आर्थिक आदि साहित्योत्तर विचारधाराओं का उपयोग-क्षेत्र माहृत्य नहीं है, जबकि प्रगतिवादियों ने मार्क्सवादी विचार-मरणि माहृत्य पर बोझ की तरह सादे हैं। अभाव, शोषण, उत्पीड़न आदि के प्रति विरोध व्यक्त करते हुए एव सामाजिक चेतना के विकास-हेतु प्रपद्यवादियों ने भी प्रपद्य रचे हैं। ऐसा मानने का कोई कारण नहीं है कि इनमें अमिध्यकन भाव और विचार प्रगतिवादियों की एतत् सदृश्य कविताओं से किन्ती भी प्रकार कम हैं। अस्तु, इन दोनों का वैषम्य विषय के प्रति नहीं, विषयवस्तु अथवा विषय की धारणा के प्रति है। वैषम्य का एक अन्य कारण इन दोनों के मध्य कला आग्रह को लेकर है। प्रगतिवाद की वस्तुवादिता और प्रयोगवाद की कलाप्रियता ऐसे ही दो छोर हैं।

इन दोनोंवादों के मध्य एक विशेष प्रकार का अन्तर भी मानने आता है। प्रगतिवाद गोचर विश्व में विश्वास रखता है और विश्वास करता है कि उसे मानव समाज के योग्य बनाना है। गोचर और स्मृत विश्व मात्र में विश्वास रखने के कारण इन वाद की धारणा है कि इसकी दृष्टि वैज्ञानिक है। इसका यह दावा स्वागत योग्य है। फिर भी, इसमें एक मौलिक अभाव है। हमारी अपनी धारणा है कि विज्ञान से बड़ी विज्ञान-दृष्टि होती है। इन दोनों के अन्तर-पार्ष्वय को समझना आवश्यक-ता है। विज्ञान पदार्थ मूलक है। इसकी अवधारणा वस्तु परफुलता की होती है। विज्ञान-दृष्टि विश्लेषणात्मक होती है और इसकी विश्लेषण-क्रिया कयो, कैसे और क्या के त्रिरेखीय आयाम से बनती और मंचालित होती है। विज्ञान का पूरक विश्वास है। उदाहरणार्थ, हमारे वैज्ञानिकों ने सूर्य की उत्पत्ता, उसका ध्वास, उसकी माप आदि मापी है। पर, कोई व्यक्ति यह नहीं पूछता है कि आपने ये कार्य किए कैसे हैं? वैज्ञानिकों ने तम्य प्रस्तुत किया और सामाजिकों ने मान लिया। जहां और जिस बिन्दु पर आकर यह विश्वास जिज्ञासा में बदल जाता है और लोग किसी वस्तु, घटना और हेतु की गहराई में जाकर उसका विश्लेषण करते हैं, वहीं से विज्ञान-दृष्टि जन्म लेती है। 'क्या, कयो और कैसे' के त्रिधा विभक्त विश्लेषण मूत्र द्वारा यह भाव, अर्थ, शिल्प, शब्द ज्विन, विषय और विषय वस्तु को मईव प्रयोग की प्रक्रिया में रखता है। इसी कारण इसके लिए कोई

तथ्य वस्तुपरक और पदार्थ मूलक नहीं, अपितु संभावनाओं का उत्पादन कारण बन जाता है।

स्पष्ट है कि छायावाद और प्रगतिवाद से प्रपञ्चवाद (प्रयोगवाद) अनेक कारणों से भिन्न व्यक्तित्व रखता है। पूर्वं पंक्तियों में सैद्धांतिक भूमिका के आधार पर इस पार्थक्य को समझने की जो चेष्टा हुई है, उससे भिन्न आधार ग्रहण करते हुए यह निवेदन किया जा सकता है कि छायावाद और प्रगतिवाद की तरह प्रपञ्चवाद को खण्ड-विभक्त नहीं किया जा सकता है। डॉ० शम्भुनाथ सिंह ने छायावाद को दो खण्डों में विभक्त करते हुए 1918 ई० से 1930 ई० के खण्ड को पूर्वाह्न और 1930 ई० से 1942 ई० के खण्ड को उत्तराह्न माना है। उनके अनुसार पूर्वाह्न में छायावाद विकामोन्मुख था और उसमें व्यक्तिगत स्वातन्त्र्य और विद्रोह की प्रवृत्ति अत्यन्त शक्तिमती, तीव्र, आशामयी और संघटित थी। उसका उत्तराह्न उसकी शक्ति के विश्वरने का काल था जिसमें उसने आदर्श का क्रमशः त्याग करते हुए यथार्थ को स्वीकार करना प्रारम्भ किया। (द्रष्टव्य, हिन्दी साहित्य कोश छायावाद)

प्रगतिवाद के भी दो युग और खण्ड हैं। इसका पूर्वाह्न 1936 ई० के आस-पास का है। इसका उत्तराह्न काल भारतीय स्वातन्त्र्योत्तर काल है। इस काल में इस वाद की स्थिति इतनी शक्तिमती नहीं रह गई। अपनी मूल राजनीतिक मातृ-संस्था के अनेक खण्डों में विघटन के साथ-साथ यह काव्य आन्दोलन भी अनेक खण्डों में विभक्त होता चला गया।

प्रयोगवाद का इस रूप में खण्ड-विभाजन नहीं हुआ, यदि हम प्रपञ्चवाद की इस धारणा को मान लेते हैं कि वास्तविक प्रयोगवादी वे ही हैं और जिन्हें हिन्दी के आलोचकों एवं साहित्येतिहासकारों ने अब तक प्रयोगवादी मान रखा है, वे श्री अज्ञेय और तार सप्तक के कवि प्रयोगशील हैं। प्रपञ्चवाद की इस मान्यता को स्वीकार नहीं करने वालों के लिए इस वाद की दो धाराएँ सिद्ध होती हैं—प्रयोगवाद और प्रपञ्चवाद। परन्तु अब यह मिट्ट हो चुका है कि प्रयोगवाद नामग्रहण करने का वास्तविक अधिकारी प्रपञ्चवाद ही है।

उक्त सीनो वादों के समन्वित अध्ययन का निष्कर्ष यह है कि छायावाद और प्रयोगवाद दो सीमान्त आग्रहों से आवेष्टित काव्यवाद है। छायावाद की सीमातीत-वापसीयता और प्रगतिवाद की सीमातीत यथार्थवादिता एवं मानवीय स्वतंत्रता का अपहरण-आहरण उन्हें आवश्यक लगा, जिन्हें मानव और मानवता में गहन आस्था है, जिनकी दृष्टि में काव्य का अर्थ भावों का कोमल अंकन और चित्रण रहा है तथा जिन्होंने यह अनुभव किया है कि भात और व्यजना के संयुक्त प्रयास से ही मान और मानवता की रक्षा संभव है। जिनके लिए काव्य न तो गहन दर्शन है, न ठोस यथार्थ और न राजनीति का शेषांश, प्रत्युत जिनके लिए

मानव सत्ता एकमात्र और सर्वोपरि है तथा जिनके लिए चरम काव्य जीवन मानव की, उसकी सम्पूर्णता और समस्त सगतियो-ममेत रक्षा का है ।

प्रयोगवाद का आगमन इसी काव्य परिदृश्य में हुआ है जिसके पुरोधा अज्ञेय जी बने और 'तार सप्तक' में रचनाएं इसी मिथ्या-भूमि पर संकलित की गईं । इस वाद की सैद्धांतिक अवधारणा का आधार प्रयोग माना गया । इसके समर्थन में यह तर्क दिया गया कि कवि परम्परागत रूढ़ि को त्यागकर नये स्तर पर रागात्मक सम्बन्धों को दूढ़े, क्योंकि आज की कविता की भाषा और विषय इतने अभिघातपूर्ण हो गए हैं कि इसकी प्रेक्षणीयता ही सम्पन्न हो चुकी है । इसके पीछे दो स्पष्ट कारण थे—प्रथम, छायावाद ने अपने शब्दाडम्बर में शब्दों और विम्बों के गति-शील तत्वों को नष्ट कर दिया था । द्वितीय, प्रगतिवाद ने सामाजिकता एवं यथार्थ-वादिता के नाम पर भावों तथा शब्द-संस्कार को अभिघातक बना दिया था । अतः यह अनुभव किया गया कि मारे मानवीय एवं सामाजिक सम्बन्धों की ईमानदार व्याख्या करने के उपरान्त भी, कवि यह अनुभव करता है कि मनुष्य की मूल्यवत्ता के कुछ ऐसे स्तर हैं जो ठीक-ठीक पकड़ में नहीं आ रहे हैं । इसके लिए रचनाकार और पाठक दोनों को धैर्यपूर्वक उम मूल्य की प्राप्ति के लिए नये-नये प्रयोग करते रहने होंगे । इसे इस रूप में समझा जाना चाहिए कि उम मूल्य की प्राप्ति करने के लिए द्रष्टा को अपनी स्थिति तथा दृष्टि में परिवर्तन साते रहना चाहिए एवं नये सम्प्रत्यय अथवा सगति में वस्तु की देखने का चलन करना चाहिए ।

इस वाद ने प्रयोग के मिथ्यात्व की बड़ी मार्मिक व्याख्या की जिसका प्रस्थान-विन्दु इस बात में निहित है कि प्रयोग की प्रकृति में यह तथ्य निहित है कि किसी भी वस्तु की मान्य प्रकृति (accepted nature) का ज्ञान प्रयोग द्वारा पुनः प्राप्त किया जा सकता है और नई उपलब्धियाँ प्राप्त की जा सकती हैं । (द्रष्टव्य, हिन्दी साहित्यकोश प्रयोगवाद) इसी मौलिक सैद्धान्तिक अवधारणा के कारण इस वाद को प्रयोगवाद माना गया । किन्तु, अज्ञेय जी और उनके प्रभामण्डल के मूलकीय कवि प्रयोगजन्य इस सैद्धान्तिक आग्रह के प्रति सचेष्ट नहीं रहे और उन्होंने अपने सम रंग में यह कहा कि उनके लिए प्रयोग साध्य नहीं है, अतः उनका आग्रह इस बात के लिए है कि प्रयोग के माध्यम में ही आज की जटिल एवं अस्त-व्यस्त संवेदना की अभिव्यक्ति हो सकती है । अज्ञेय जी के इस कथन से यह बात स्पष्ट हो गई कि वे प्रयोगवादी नहीं, प्रयोगशील थे । प्रयोगशीलता के सम्बन्ध में अज्ञेय जी के शब्द हैं—“जो व्यक्ति का अनुभव है, उसे समष्टि तक कैसे उसकी सम्पूर्णता में पहुँचाया जाय, यही पहली समस्या है जो प्रयोगशीलता को बलकारती है, क्योंकि कवि यह अनुभव करता है कि अब भाषा का पुराना व्यापकत्व नहीं है ।” यह एक विविध स्थिति थी । ऐसी ही स्थिति में प्रयोगवाद की रक्षा के निमित्त, प्रयोग को अपना साध्य स्वीकार कर, बिहार के तीन कवियों—नमिन विलोचन शर्मा,

केमरी कुमार और नरेश—ने स्वयं को वास्तविक प्रयोगवादी घोषित करते हुए, नये काव्यवाद 'प्रपद्यवाद' की स्थापना की तथा तथाकथित प्रयोगवाद से पूषक् पहचान के लिए अपने नामों के आद्याक्षरो से निमित्त 'नकेन'—वाद नाम धारण किया। यह गहरे चिन्तन की बात है कि अज्ञेय जी के द्वारा बार-बार स्वयं को प्रयोगशील कवि घोषित करने और प्रपद्यवादियों द्वारा प्रयोग को साध्य रूप में स्वीकार करने के बाद भी, किस अज्ञात प्रेरणा से समीक्षकों ने प्रयोगशीलों को ही वास्तविक प्रयोगवादी मान लिया ! इसके पूर्व हिन्दी साहित्य में कालों के नाम-करण पर विवाद होते रहे हैं। किसी काल विशेष (भविष्य काल) की उत्पत्ति के कारणों पर सविस्तार विश्लेषण भी हुए हैं। यह प्रश्न भी आता रहा है कि किसी काल विशेष की मूल प्रवृत्ति क्या थी ? कभी-कभी किसी काल विशेष के विभिन्न कवियों की प्रवृत्ति मूलकता की दृष्टि से किस काव्य-कोटि में रखा जाय, जैसी समस्या भी आई है। परन्तु, प्रयोगवाद की समस्या सर्वथा अपने ढंग की है। कदाचित् साहित्य-क्षेत्र में ऐसी समस्या अभूतपूर्व ही मानी जायगी कि कोई कवि या कवि समूह जिस नाम को स्वीकार करना नहीं चाहता, आलोचक उसे वही नाम देना चाहते हैं और जो वैसा नाम चाहते हैं, उसके निमित्त आवश्यक योग्यताएँ रखने के बाद भी, वह नाम उन्हें नहीं दिया जाता है।

इस वाद ने परिस्थिति जन्म बाह्य अथवा तात्कालिक कारण (अज्ञेय जी की प्रयोगशीलता का आपग्रह) के कारण मात्र से ही अपनी पूषक् उपस्थिति का बोध नहीं कराया, अपितु इसने प्रपद्यवाद की दार्शनिक प्रपत्तियों को प्रपद्य द्वादश सूत्र के रूप में उपस्थित भी किया। हिन्दी का लक्षण निरूपण काव्य अवश्य इसका अपवाद है। फिर भी, रीतिकाल में इस प्रकार की पद्धति का सीमित और रुढ़ उपयोग हुआ है। न्यूनाधिक्य रूप में हिन्दी के कई काव्यवादों ने अपनी वैचारिक-सैद्धान्तिक स्थितियाँ प्रस्तुत की हैं। इस कारण प्रपद्य द्वादश सूत्र परम्परा-निर्वाह ही करता है। परन्तु, इस प्रकार का आकलन प्रपद्य द्वादश सूत्र का अवमूल्यन करता है। वास्तविकता यह है कि द्वादश सूत्र हिन्दी काव्य साहित्य की प्रौढता को घोषित करता है। साथ ही यहाँ एक संलग्न प्रश्नाभास भी है कि क्या सूत्र बनाकर काव्य रचना संभव है ? क्या इससे प्रयोग की वास्तविकता की रक्षा संभव हो पायी है ? हिन्दी काव्य साहित्य की प्रौढता की बात का आपग्रह इस कारण है कि द्वादश सूत्र भाव और कल्पना-लोक में घूमने और उसके आधार पर काव्यरचना की जो अशेष स्वतन्त्रता थी, उसे बदल डालता है। यह स्वतन्त्रता सर्वतन्त्र स्वतन्त्रता से सम्पूर्णतः भिन्न अर्थ और प्रकृति वाली वस्तु थी, जिसे प्रपद्यवाद ने एक निश्चित आकार और चौड़ाई दी। प्रश्नाभास के माध्यम में जिस आशंका को उठाया गया है, उसका समाधान यह है कि 'प्रयोग' के लिए यह बहुत आवश्यक है कि प्रयोगकर्त्ता किसी विषय और स्थिति को अन्तिम और पूर्ण नहीं माने। किसी भी वस्तु

और स्थिति को बार-बार प्रयोग द्वारा माँजा जा सकता है। आप्रह इस बात के लिए है कि अन्य कार्यों के समान ही, काव्यरचना की एक सैद्धान्तिक पुष्टभूमि रहनी आवश्यक है। कोई प्रयोग क्यों करे ? उसकी दशा और दिशा क्या हो ? प्रयोगकाल में वह अपने औजारों (शब्द, अर्थ, भाव और बिम्ब आदि) को किस अर्थ और परिभाषा में लेता है तथा इनका प्रयोग किस प्रक्रियान्तर्गत करता है— ये कुछ ऐसी बातें हैं, जिनकी आधार भूमि की निमिति और सम्पुष्टि सूत्रों के माध्यम से होती है। शब्दान्तर से, प्रपञ्च द्वादश सूत्र इस वाद का हेतु है।

यद्यपि द्वादश सूत्र प्रपञ्चवादियों ने अपने वाद के सैद्धान्तिक स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए उपस्थित किया था, तथापि इसमें संगुपित सूत्र काव्य सम्बन्धी एक समग्र दृष्टि देते हैं। इन्हें हम नव्य काव्यशास्त्र भी कह सकते हैं, इस सावधानी के साथ कि ये ठीक उसी रूप में काव्यशास्त्रीय सिद्धान्त सूत्र नहीं हैं जिस रूप में आ० विष्वनाथ और आ० मम्मट आदि के सिद्धान्त हैं। इन आचार्यों के सिद्धान्त सूत्रों की भाँति प्रपञ्च द्वादश सूत्र काव्य, काव्य सत्त्व, काव्याग, और काव्य घटक की व्याख्या नहीं करता, और न ही साम्प्रदायिक आचार्यों की भाँति काव्य की आत्मा का अनुसन्धान ही करता है। इसकी मौलिकता इस बात में निहित है कि यह काव्य, अभिव्यञ्जना और भाव के सन्तुलन, शब्द की स्थिति, काव्य-कवि-समाज का अन्तरावलम्बन एवं काव्य में बौद्धिकता तथा उसमें नित्य नये प्रयोग की आवश्यकता आदि पर गहरे विचार प्रस्तुत करता है। यह वाद इस बात को बड़े आप्रहपूर्वक उठाता है कि काव्य भावों के उत्कृष्ट केन्द्रण के कारण गद्य से अलग होता है। यह काव्यात्मा का इसका आधुनिक भाष्य है। इसे यह बार-बार कहना चाहता है कि इसी उत्कृष्ट केन्द्रण के कारण कविता आधुनिक युग (गद्य युग) में गद्य से पराजित नहीं हो पाती है। यह वाद अपेक्षा करता है कि हिन्दी कविता को अपने में दयस्क बुद्धि लानी होगी और तभी वह युग की मेघा को अपनी ओर खींच सकती है। उसे अपने पुराने हृदयरोग से मुक्त होना होगा। एतत् सदृश्य दशाधिक मौलिकस्थापनाएँ इस वाद को प्रयोगशील एवं अन्य पूर्ववर्ती कवियों से पूरक एवं स्वतन्त्र स्थान देती हैं। साथ ही, काव्यरचना और काव्य की व्यञ्जना के विशिष्ट आधार भी प्रदान करती हैं।

अब तक हमने प्रपञ्चवाद का ऐतिहासिक दृष्टि से विचार किया है। अब यह देखना स्वाभाविक होगा कि इस वाद की वास्तविक सैद्धान्तिक भूमिका क्या है ? यह कहना सर्वथा समीचीन होगा कि 'प्रयोग को साध्य माना जाना' इस वाद की वास्तविक सैद्धान्तिक भूमिका है, यही इसका केन्द्रस्थ बिन्दु है। स्वायत्तवादी हुए बिना प्रयोगवादी नहीं बना जा सकता है। अस्तु, इस वाद की केन्द्रीयता का भी मूल केन्द्र है : कविता की स्वायत्तता। कवि-कर्म समूह से प्रेरणा अथवा समूह को प्रेरणा देने का कर्म है या कवि की स्वानुभूति का ? पहले इस रूप में संश्लिष्ट

हो जाने का कि उसमें जगत् भर की अनुभूतियां सिमट आएँ और फिर बाद में स्वानुभूति की अभिव्यक्ति का इस रूप में होना कि कवि-द्वारा प्रयुक्त प्रत्येक शब्द और भाव सम्पूर्ण जगत् के हो जाएँ ? प्रश्न का समाधान पाने के लिए हम वर्तमान काल की तीन अतिप्रमुख विचारधाराओं को देखना चाहेंगे। वे हैं—(क) समाज-शास्त्रीय सापेक्षवाद, (ख) विकासवाद और (ग) इतिहास की सनातनतावादी व्याख्या। इनके माध्यम में व्यक्ति, समाज और परिस्थिति की वास्तविक स्थिति का ज्ञान संभव हो सकेगा।

इस निमित्त प्रथम विषय के रूप में समाजशास्त्रीय विकासवाद (Sociological relativism)। यह वाद सत्य की सार्वजनीनता और सार्वकालिकता में विश्वास नहीं करता है। इसकी व्याख्या हर्षनारायण निम्न शब्दों में करते हैं : यह एक मानी हुई बात है कि जीवन उतना और बंसा ही नहीं है, जितना और जैसा समाज विशेष अथवा युग विशेष द्वारा जाना गया है। प्रत्येक समाज अथवा युग उसके पक्ष विशेष का ही साक्षात्कार कर पाता है; यद्यपि प्रायः समाज अथवा युग अपने को पूर्ण जीवन-दृष्टि-सम्पन्न सिद्ध करने का दावा करते पाये जाते हैं। समाज दर्शन इन विभिन्न जीवन दृष्टियों को सापेक्ष सत्य सिद्ध करता है। उसके अनुसार दर्शन और धर्म, साहित्य और कला, कानून और नीति-नियम, राजनीति और अर्थनीति प्रभृति विविध सामाजिक, सांस्कृतिक सत्ताएँ एवं प्रवृत्तियाँ, नित्य सार्वजनीन और सार्वकालिक न होकर समाजानुसारी अथवा युगानुसारी होती हैं। वे भिन्न समाजों अथवा युगों में भिन्न हो जाने को बाध्य हैं। किन्हीं दो समाजों अथवा युगों में ये सत्ताएँ और प्रवृत्तियाँ एक-सी नहीं होती। (हिन्दी साहित्य कोश : समाजशास्त्रीय सापेक्षवाद)

इसके उपरान्त द्वितीय विषय के रूप में विकासवाद के अध्ययन की स्थिति आती है। यह सिद्धान्त समाज और जगत् के स्थिर होने के प्रति अविश्वास प्रकट करता है तथा सृष्टि की अनवरत गतिशीलता तथा प्रक्रियान्तर्गत विकसित होती जा रही व्यवस्था को स्वीकार करता है। इस सिद्धान्त से प्रभावित होकर मनुष्य को यह विचार स्थापित देना पड़ा है कि समाज और जगत् स्थिर हैं। परिवर्तन, विकास, परिवर्द्धन और उन्नति उसके जीवन-मूत्र बन गए हैं। मानवता का दृष्टिकोण लोकपरक और ऐहिक हो गया है। मनुष्य अब अपने को सृष्टि का केन्द्र और सर्वोच्च शिखर न मानकर इतर प्राणियों की भाँति एक पशुजाति मानने लगा है। मनुष्य की चेतना और उसके द्वारा स्वीकृत चिरन्तन मूल्य अब उतने असंदिग्ध नहीं रह गए हैं। विकासवाद के आधार पर नयी नैतिकता और नये मूल्यों का प्रस्फुटन हुआ है। नैतिकता किसी सत्य अथवा श्रुत, किसी ईश्वर अथवा अवतार की आज्ञा नहीं रहकर मनुष्य और जीवन में ही आधारित सिद्ध हुई है। स्वयं धर्म विकास की प्रक्रिया से उत्पन्न हुआ है। ईश्वर ने यह सृष्टि ऐसी ही किसी दिन नहीं

उत्पन्न कर दी थी, उसका निर्माण प्रतिक्षण हो रहा है। (द्रष्टव्य, हिन्दी साहित्य-कोश : विकासवाद)

इस प्रसंग में तीसरा विषय सनातनता का है। सनातनता का सम्बन्ध काल-बोध से अधिक आध्यात्मिक चेतना से है। यह संस्कृति का एक विशिष्ट आयाम है। डॉ० गोविन्द चन्द्र पाण्डे की व्याख्यानुसार सामाजिक परम्परा के रूप में संस्कृति में स्थूल ऐतिहासिकता देखी जा सकती है। दूसरी ओर अनन्त मूल्यानुसन्धान को अभिव्यक्त करने के नाते उसमें परमार्थ की ओर एक क्रमबद्ध उपसर्पण के सनातन इतिहास का संकेत मिलता है। (भारतीय परम्परा के मूल स्वर : पृष्ठ 6)

आवश्यक है कि इन तीनों विशिष्ट सिद्धान्तों की पृष्ठभूमि में प्रपद्यवाद और उसकी स्वायत्तता विषयक अवधारणा पर विचार कर लिया जाय। समाजशास्त्रीय सापेक्षवाद की मौलिक स्थापना है, किसी सत्य का सार्वजनीन और सार्वकालिक नहीं होना। इससे व्यक्ति, समाज और कालचण्ड तीनों की स्वायत्तता स्पष्ट होती है। प्रयोग की सैद्धान्तिक भूमिका भी यही है कि किसी भी वस्तु की मान्य प्रकृति (accepted nature) का ज्ञान प्रयोग द्वारा पुनः प्राप्त किया जा सकता है और नयी उपलब्धियाँ प्राप्त की जा सकती हैं। स्पष्ट है कि प्रपद्यवाद (प्रयोगवाद) के लिए प्रत्येक वस्तु या घटना का स्थानीय मान होता है तथा यह मान अत्यधिक महत्त्वपूर्ण होता है। यह तभी संभव है, जब सत्य को सार्वकालिक और सार्वजनीन नहीं माना जाय। परन्तु प्रपद्यवाद समाजशास्त्रीय सापेक्षवाद की सत्य-सम्बन्धी अवधारणा को ठीक उसी रूप में स्वीकार नहीं करता है। इस वाद की अपनी व्याख्या है कि सत्य तो सुस्थिर है, किन्तु उसको पाने, अनुभव करने तथा अभिव्यक्ति की पद्धति शुभ-सापेक्ष होनी चाहिए। काव्य-प्रसंग में यह बात अधिक आवश्यक है। यह वाद यह मानता है कि वर्तमान युग की चेतना बौद्धिक चेतना है। अभी ज्ञान प्रसार की तुलना में भाव प्रसार कम है। अस्तु, काव्यरचना और उसके अनुभावन में जब तक युगीन आवश्यकताओं के आधार पर नयी दृष्टि, नयी पद्धति, नये शब्द-प्रयोग, नये विम्ब-विधान नहीं होंगे—तब तक न तो काव्य युग चेतना को अभिव्यक्त कर पाएगा और न ही वह पाठकों को आकृष्ट कर सकेगा।

प्रयोगवाद के सन्दर्भ में विचार-हेतु विकासवादी अवधारणा के कुछ बिन्दु द्रष्टव्य हैं। (i) मनुष्य और विचार स्थिर नहीं, गतिशील हैं, (ii) परिवर्तन, विकास, परिचर्जन और उन्नति उसके जीवन-सूत्र हैं, (iii) मानवता का दृष्टिकोण भौतिक और ऐहिक हो गया है, (iv) नैतिकता किसी सत्य अथवा ऋत, किसी ईश्वर अथवा अवतार की आज्ञा न रहकर मनुष्य और जीवन में ही आधारित मिद्ध हुई है।

पूर्व निवेदन के आधार पर पुनः एक बार यह बात कही जा सकती है कि

प्रपद्यवाद मनुष्य ही नहीं उम की भिन्नश. स्थिति में गतिशीलता को स्वीकार करता है और यह मानता है कि युग और सन्दर्भ में आये परिवर्तन से काव्य के सन्दर्भ एवं आकांक्षाएं बदल जाते हैं। उम की अनुरूप काव्यात्मक प्रयोग अपेक्षित होते हैं। एक प्रकार से यही प्रयोग को उत्प्रेरित करनेवाली स्थिति है। यह वाद भी नैतिकता का हेतु किसी बाह्य प्रेरणा को नहीं, मानव की अपनी आन्तरिक प्रेरणा को स्वीकार करता है। इस प्रकार इस वाद की दृष्टि ऐहिक और लौकिक है। परिवर्तन, विकास, परिवर्द्धन और उन्नति की प्रक्रियान्तर्गत जीवन की गतिशीलता में विश्वास रखते हुए भी यह वाद सत्य को अपरिवर्तनशील मानता है। यह विकासवादी सिद्धान्त के साथ इसका प्रथम मौलिक अन्तर है। यह विभिन्न दृष्टि कोणों, कथन भूमिकाओं और दूसरे प्रयोगों-द्वारा उसी सत्य को पाने की चेष्टा करता है। प्रयोगवाद अथवा प्रपद्यवाद का विकासवाद के साथ दूसरा वैषम्य अति महत्वपूर्ण प्रश्न मानव स्वतन्त्रता को लेकर है। विकासवादी सिद्धान्त सूत्र जहां नास्ती और फासिस्ट आन्दोलनों के मूलाधार है, वहीं प्रपद्यवादी दर्शनसूत्र 'सर्वतन्त्र स्वतन्त्र'—ता में अनेक विश्वास रखता है। एक के लिए मानव स्वतन्त्रता, कठिनाई आदि अनावश्यक हैं और क्रूरता, युद्ध आदि सहज करणीय तो दूसरे के लिए प्रत्येक व्यक्ति की निजी सत्ता की स्वतन्त्रता एक अनिवार्य मांग है। यही नहीं, यह किसी भी प्रकार की वैचारिक प्रतिबद्धता को मानव के लिए, विशेषतः काव्य और साहित्य के लिए सर्वथा त्याग्य मानता है। अस्तु, यह निवेदन कर देना आवश्यक है कि प्रपद्यवाद की इस धारणा को कि यह वाद प्रयोग को साम्य मानता है तो इसका यह अभिप्राय नहीं लिया जाना चाहिए कि यह उस परिवर्तन या गतिशीलता को स्वीकार करता है जो विकासवादी अवधारणा के मूल सिद्धान्त और सत्य हैं।

अब अन्त में, समाज धारणा की सनातनवादी व्याख्या के सन्दर्भ में प्रपद्यवाद की स्थिति का नातिदीर्घ अंकन किया जाय। यह कहा जा चुका है कि सनातनता का दृष्टिकोण अनन्त मूल्यानुसन्धान पर आधारित है। इस नाते यह अध्यात्मपरक अवधारणा है जिसमें सर्जन, पालन और लईकी एक सुनिश्चित गति होती है। इसका सूत्रधार ब्राह्मी शक्ति मानी गई है। प्रपद्यवाद इस महाक्रोश में से अनन्त मूल्यानुसन्धान को अपने लिए आदरपूर्वक ग्राह्य मानता है। प्रपद्यवाद द्वारा व्यवहृत दृष्टिकोण का अनुसन्धान मात्र वस्तुस्थिति को देखने की प्रक्रिया ही नहीं है, अपितु इसी अनन्त मूल्यानुसन्धान की प्रक्रिया है। नलिन जी का प्रपद्य 'मव-जातक' इसका प्रमाण है कि मूल्यानुसन्धान एक सतत प्रक्रिया है।

उक्त तीन सिद्धान्त मानव, समाज और उसके विकास के अध्ययन के माध्यम से व्यक्ति की स्थिति, क्षमता और आकांक्षा को स्पष्ट करते हैं। इस अध्ययन का निष्कर्ष-जन्य अभिप्राय यह है कि जागतिक दृष्टि से सब कुछ गतिशील है। इस

गतिशीलता में किसी वस्तु की वास्तविकता युग सापेक्षता में है। अर्थात् युग से विमुख काव्य अपनी अर्थवत्ता खो देता है। लेकिन, युग सापेक्षता का वह अर्थ नहीं है, जिसे प्रगतिवाद ने स्वीकारा है। प्रगतिवाद युग सापेक्षता की सापेक्षता अपने निश्चित राजनीतिक अर्थ एवं अभिप्राय के लिए करता है। प्रपञ्चवाद इसे विषय तथा कथन—भगिमा दोनों ही सन्दर्भों में करता है। इसकी दृष्टि में युगानुरूप अभिव्यक्ति और युगानुरूप विषय दोनों एक समान आवश्यक हैं। सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह कि सत्यता की गतिशीलता, युग सापेक्षता, ऐहिकता आदि में विश्वास रखते हुए भी यह वाद मानव स्वतन्त्रता में अलण्ड विश्वास रखता है। यही इसकी मौलिक चेतना है। इसी के कारण कवि और काव्य की स्वायत्तता स्पष्ट होती है। यही नहीं, प्रपञ्चवाद अपने पाठकों को स्वतन्त्रता देकर कि वे उसकी रचना का मनचाहा अर्थ लें, पाठकों की स्वायत्तता को भी स्वीकार करता है।

मूल विषय से थोड़ा हटकर, किंतु इसी विषय की स्पष्टता-हेतु समाजशास्त्रीय सापेक्षवाद, विकासवाद और इतिहास के सनातनतावादी सिद्धान्तों ॥ अध्ययन के उपरान्त, हम अब पुनः अपने मूल विषय पर आते हैं। यह विषय है : काव्य की स्वायत्तता। इसके निमित्त कुछ बातें देखी जानी चाहिए।

कला से यह अपेक्षा की जाती है कि उसे सम्प्रेषणीय होना ही चाहिए। सम्प्रेषणीयता काव्य की बहु शक्ति है, जिस पर उसकी अभिव्यक्ति प्रयोजन तथा साध्य की सफलता-सहित निर्भर करती है। यह साधन और साध्य दोनों हैं। इसकी सफलता इसके घटक पर निर्भर करती है। घटक मुख्यतः दो हैं दाता (कलाकार) और ग्राहक (पाठक और आशंसक)। इन दोनों के मध्य का मिलन-बिन्दु वह उत्पादन है जिसे कला या रचना की सज्ञा दी जाती है। उत्पादन के विषय या उसके वैशिष्ट्य उसे ग्राह्य अथवा अग्राह्य बनाते हैं। इस सरचना चक्र में मूल वस्तु है : दाता या कलाकार। उसकी ईमानदार अभिव्यक्ति (रचना) सम्प्रेषण की योग्यता प्राप्त कर पाती है। ऐसी स्थिति में उसके लिए आवश्यक महत्त्व की वस्तु है कि वह अपने आवेग और आवेश, विचार और तर्क, कल्पना और भावानुभूति को पूर्ण निस्संग रूप में प्रस्तुत करे—न तो उसे छिपाये और न ही तोड़-मरोड़कर, अपने निजी सिद्धान्तिक आग्रह के वशीभूत होकर प्रस्तुत करे। ऐसी अवस्था में उसे अपने पास जाना होगा, उसे सोचना होगा कि सामाजिक सरोकार साहित्य में त्याज्य नहीं है। इसे एक आवश्यक कर्तव्य मानकर किया जाना चाहिए, किसी विचारधारा से प्रतिबद्ध होकर नहीं। प्रतिबद्धता कला और कलाकार दोनों को क्षतिग्रस्त करती है। इनसे रचना इतिवृत्तात्मक और सिद्धांत विशेष की नीरस प्रचारिका हो सकती है, भावपेशलता से यह निश्चय ही दूर हो जायेगी। प्रपञ्चवादी कवि नलिन जी ने इन्हीं कारणों से यह आग्रह किया था कि

'साहित्य को मावर्ग और फौड से आगे जाना होगा' तथा 'आर्थिक-राजनीति, मतवादों से प्रतिबद्ध रचनाकारों को साहित्य से पृथक् सामाजिक जीवन के अन्य क्षेत्र में अपनी प्रतिभा आजमाने चाहिए।' सुप्रसिद्ध विचारक और कवि मलयज की धारणा है कि कला की नैतिकता सबसे पहले और सबसे आखिरी यह है कि वह अपने अनुशासन पर कोई दूसरा अनुशासन हावी न होने दे।' (पूर्वग्रह, अंक 51-52) कविता आपाततः भावना और अनुभूति-ग्रधान सावेदनिक माधता है। इस माधता में शब्द उसका माध्यम और चित्रण उसका सक्ष्य होता है। शब्द वैयक्तिक प्रयोग की वस्तु है। भाषा तक को मादृच्छिक माना गया है। माना गया है कि महान् रचनाकारों के एक-एक शब्द पढ़ने चाहिए। पारवात्य समीक्षकों ने इसी कारण साहित्यकार को 'A man of letters' कहा है। प्रपद्यवाद की भी दार्शनिक स्थिति यही है : यह वाद यह मानता है कि उसके द्वारा प्रयुक्त प्रत्येक शब्द उसका अपना होता है तथा प्रत्येक शब्द का एक नाम होता है।

इसी प्रकार प्रपद्य द्वादश सूत्र में कुछ अन्य ध्यातव्य सूत्र हैं—यह वाद दृष्टि-कोण का अनुमन्धान है, इसका पूर्ववर्ती प्रपद्य नहीं मिलता है, इसकी यह मान्यता है कि इसके लिए महान् पूर्ववर्तियों का अनुकरण भी स्याज्य है और इसकी यह अपेक्षा है कि इसका भी अनुकरण नहीं किया जाये। इनका निष्कर्ष यही है कि यह वाद भाव, विचार, वस्तु और शिल्प के प्रवाहात्मक निरन्तर्य में विश्वास नहीं रखता है और न ही यह भूत, भविष्यत् अथवा वर्तमान के किसी पूर्ववर्ती या उत्तरवर्ती मानव या मानव समूह के प्रति स्वयं को उत्तरदायी पाता है और न ही आबद्ध ही। यह वाद प्रत्येक क्षण, घटना, शब्द और कवि को सर्वतन्त्र स्वतन्त्र मानता है। इसकी यही दृष्टि इसे एक ओर स्वायत्तता प्रदान करती है, दूसरी ओर इसे प्रयोग-द्वारा अनुमन्धान पाने की शक्ति देती है। स्वायत्तता और सर्वतन्त्र स्वतन्त्रता का अभिप्राय मात्र वैचारिक अप्रतिबद्धता ही नहीं है, अपितु इसका अर्थ यह भी है कि यह प्रत्येक क्षण, घटना और व्यक्ति को एक स्वतन्त्र इकाई मानकर, इस स्वतन्त्र खण्ड के द्वारा सम्पूर्ण, समस्त तथा अखण्ड मानव जीवन एवं जगत् का अध्ययन करना चाहता है। इसके लिए योगियों की कृच्छ्र साधना की पद्धति स्वीकार करता है। जैसे कोई कृच्छ्र साधक योगी अपनी सम्पूर्ण शक्ति और सभावनाओं को एक ही बिन्दु पर केन्द्रित कर शानता है तथा पिण्ड में बह्माण्ड के दर्शन करता है, वैसे ही महान् और तत्त्वदर्शी कवि खण्ड अथवा जीवन के छोटे-से अंश के द्वारा समस्त की अनुभूति एवं अभिव्यक्ति कर सकता है। इस आधार पर यह वाद लोक के प्रति अपने उत्तरदायित्व 'To the people' को 'Through the people' द्वारा नहीं, परन्तु व्यक्तिगत, दूसरे शब्दों में व्यक्ति के 'स्व' की अनिवार्य भूमिका द्वारा पूर्ण करना चाहता है। इस स्थिति को इस रूप में समझना अपेक्षया सरल होगा कि विचार और प्रत्यय सक्रमण भूलक होते हैं। इसके गमन की क्रिया चालन की क्रिया

होती है। भौतिक विज्ञान में तापगमन की तीन विधियों में से एक चालन पद्धति है। इसमें ताप किसी वस्तु के उस भाग को सर्वप्रथम गर्म करता है, जो उसके समीपस्थ होता है। वह भाग जब गर्म हो जाता है, तब वह अपने निकटस्थ भाग को गर्म करता है। क्रमशः सम्पूर्ण पदार्थ गर्म हो जाता है। विचारों और प्रत्ययों में सक्रमण भी इसी प्रक्रियानुगत होता है। एक साथ एक बड़े समूह को किसी सिद्धान्त विशेष में दीक्षित नहीं किया जा सकता। यह कार्य सदैव व्यक्तिशः ही होता है। वैचारिक सक्रमण, विकास और प्रचारकी इस विधि की सिद्धान्तिक पृष्ठ-भूमि के कारण प्रपद्यवाद ने अपनी काव्य-साधना को समूह में नहीं फैलाया। इसने व्यक्ति को देखा। उसी के माध्यम से उसकी समस्याओं की परख की एवं उसकी भौतिक-सांस्कृतिक आकाशाओं की अभिव्यक्ति अपने काव्य-द्वारा की है। इस वाद के समक्ष यह सच्चाई रही है कि जिन्होंने समूह और समूह-चेतना को काव्य माध्यम द्वारा उठाने की बात सोची है, वे प्रायः अपने प्रयत्न में असफल रहे हैं तथा उनका काव्य नीरस, इतिवृत्तात्मक एवं राजनीतिक-आर्थिक-सामाजिक दर्शन विशेष का प्रतिबद्ध व्याख्याकार हो गया है।

यह एक महान् बात है कि भाव और भाषा की महत्तम शक्ति का उपयोग पद्य में ही सम्भव है। पद्य की प्रकृति गद्य की प्रकृति से भिन्न होती है। पद्य में उत्कृष्ट केन्द्रण होता है। इसकी प्रक्रिया सघनन की होती है। गद्य में विश्लेषण होता है। इसकी प्रक्रिया विश्लेषण की होती है। इस अन्तर-विश्लेषण में यह बात ध्वनित होती है कि सघनन और केन्द्रण की क्रिया व्यापक और विस्तृत होकर हो सकती सम्भव नहीं है। इसके लिए फँलाव नहीं, संकुचन चाहिए। संकुचन जितना सुदृढ़ होगा, इसकी परिधि जितनी छोटी होगी, मगर इसके सम्बन्ध और सम्बद्ध जीवन जितना बड़े और व्यापक होंगे, केन्द्रण उतना ही तीव्र और सही होगा। इस प्रकार बात इस स्थान पर पहुँचती है कि काव्य स्वायत्त होने के कारण कवि के अपने निजी आवेश की निष्पत्ति है।

यह बहुतात तथ्य है कि महान् रचनाएँ भी आद्यन्त एक जैसी नहीं होती हैं। उनके अधिकांश स्थूल साधारण होते हैं। कारण क्या है? विस्तार प्रकृति का धर्म है, मानवीय ध्येयाओं का नहीं। मानव की ध्येयता किसी केन्द्र में रुकने और भटकने से ही सम्भव है। यहाँ आत्मस्थ और आत्मस्त हुए बिना उत्कृष्टता पाना कठिनतर है। अस्तु, यदि काव्य की रचना-प्रक्रिया इस रहस्य का पालन करती है, तब वह ध्येय बन पाती है, उत्कृष्ट काव्य होने के लिए यह बहुत आवश्यक है कि वह आकाशीय विद्युत्कौंध उत्पन्न करे। एक परम प्रकाश क्षण ही उसका जीवन है। गर्जन-नर्जन और दृष्टिदर्पण उसकी उत्तरवर्ती त्रियाएँ भले ही हों, किन्तु उसकी मूल प्रकृति विस्तार की नहीं है। इसे स्वीकार कर लेना ही महज है।

आकाशीय विद्युत् कौंध की बान कहकर यहाँ न तो काव्य-माध्यम से पाठको

के ऊपर ऐन्द्रिक आघात उत्पन्न करने वाली बात की जा रही है और न ही इससे इस बात की ध्वनि निकलनी चाहिए कि कवि मानव-जीवन की किसी गहन-गंभीर समस्या या दैर्घ्य के स्थान पर किसी कमतर, अमहत्त्वपूर्ण और चमत्कार उत्पन्न करने वाले किमी हलके-फुलके विषय को प्रस्तुत कर, पाठकों को चमत्कृत कर दे। यदि आकाशीय विद्युतकौंध से यह अभिप्राय निकाला जाता है तो वह जीवन से पसायन—जैसी बात होगी और तब कविता का न तो अस्तित्व बचेगा, न उसका प्रयोजन। वस्तुतः यह अर्थ और भाव के चरम संश्लेषण का अर्थ देता है। हमकी ध्वनि यह है कि कवि कम-से-कम शब्दों-द्वारा, छोटे-से-छोटे वाक्यों द्वारा बड़ी-से-बड़ी बात कह जाय। इस विषय की पुष्टि के लिए एक सरल उदाहरण देना स्वाभाविक होगा। उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध से भारतीयों में नव-जागरण का विशेष आग्रह दिखाई पड़ना है। इसके कारण व्यक्ति और समाज-जीवन के कई रुढ़िग्रस्त और अनुदार पक्षों में सुधार, कुछ की नयी व्याख्या और कुछ की समाप्ति के लिए प्रयत्न किए जाने लगे। नारी-भूति, विधवा-समस्या, बालविवाह, सती प्रथा, आर्थिक-मानसिक उत्पीड़न आदि स्थितियों को लेकर बड़े-बड़े सुधार आन्दोलन चले। स्वामी दयानन्द सरस्वती, राजा राममोहन राय, महात्मा गांधी आदि के अनेक सार्थक प्रयत्न भी हुए। पर इन सबसे नारी-जीवन का सम्पूर्ण क्या खण्ड विशेष भी ठीक से अभिव्यक्त नहीं हो सका। दूसरी ओर महाकवि मैथिलीशरण गुप्त की दो पंक्तियाँ हैं :

अबला जीवन हूय तुम्हारी यही कहानी

आचल मे है दूध और आखो मे पानी।

ये दो पंक्तियाँ नारी-जीवन की युग-युग की गाथा, मनोभाव और आकाक्षाओं को स्पष्ट कर देती हैं। परन्तु, मातृत्व और कुलबधू के त्रिकोण में आयत्त उसका जीवन भावों के किस वात्यावक्र में है और 'दूध' तथा 'पानी' का कैसा भाव सकुल सम्बन्ध उसके साथ है—यह बड़ी सरलता एवं सम्पूर्णता से सामने आ जाता है। नारी-जीवन की कथा और कथा की ये दो पंक्तियाँ बड़े सरल और सक्षिप्त रूप में रखती हैं—यह केन्द्रण और भाव-संश्लेषण का अप्रतिम उदाहरण है। इसी कारण नारी विषयक ऐसी दृष्टि अन्यत्र दुष्प्राप्य है। नारी-जीवन की इतनी सजग और सटीक व्याख्या बड़ा-से-बड़ा शय और श्रेष्ठ व्याख्याकार भी नहीं कर सके हैं। ये दो पंक्तियाँ मात्र पंक्तियाँ ही नहीं, महावाक्य हैं। ऐसे ही महावाक्यों को 'आकाशीय विद्युतकौंध' से उपमित किया गया है।

इतिहास के अर्थविभाजन (conception) सम्बन्धी आ० रामचन्द्र शुक्ल जी का बड़ा प्रसिद्ध चिन्तन चित्तवृत्तियों के आधार-ग्रहण के रूप में है। यह मिद्धान्त कदाचित् इतिहास के अर्थ को खोलने वाले मूल कारण को स्पष्ट नहीं करता है। इससे साहित्य-सर्जन की मौलिक प्रेरणा भी उत्पन्न जाती है। 'शिक्षित जनता की

वित्तवृत्ति' की बात कहकर उन्होंने दो समस्याएं पड़ी कर दी हैं—प्रथम यह कि साहित्य-मज्जेन की प्रेरणा क्या सामान्य जन से नहीं मिलती है? क्या उस समूह के प्रति उसका कोई उत्तरदायित्व नहीं है? द्वितीय यह कि इस स्थापना के द्वारा उन्होंने यह दिखाने का यत्न किया है कि साहित्य-मज्जेन में सज्जक की अपनी निजी सत्ता का कोई योगदान नहीं है और वह अपने आन्तरिक नहीं, बाह्य कारणों से अभिप्रेरित होता है। वित्तवृत्ति का प्रभाव-प्रक्षेपण चाहे जनता के छोड़े-से अंश के द्वारा हो या बहुत बड़े समूह के द्वारा—दोनों बातें इस अर्थ में बराबर हैं कि यदि ऐसा होता है तो फिर कवि का स्वानुभूति, कल्पना और आवेग का क्या अर्थ है?

वित्तवृत्ति वाले इसी प्रसंग में विचारणीय है कि क्या इस प्रकार की कोई वित्तवृत्ति होती है? क्या सज्जक उससे प्रभावित होता है? सामूहिक वित्तवृत्ति सामूहिक मनोविज्ञान के अर्थ में व्यवहृत होती हुई सी लगती है। इस प्रकार की मनोवैज्ञानिक प्रवधारणा में यह बात बताई जाती है कि व्यक्ति के समान समष्टि का भी अपना एक मनोविज्ञान होता है। वह भी चेतन-उपचेतन के विभिन्न स्तरों पर जीता है। उसकी मनोवैज्ञानिक अपेक्षा होती है। समष्टि की ये आकांक्षाएं ही, जिनके निर्माण में कई प्रकार के सामाजिक-आर्थिक-सांस्कृतिक दबाव होते हैं, उनका मनोविज्ञान है। ऐसा प्रतीत होता है कि आ० शुक्ल जी ने उसे ही समूह की वित्तवृत्ति माना है। इस प्रकार के समष्टि और सामूहिक मनोविज्ञान या वित्तवृत्ति की अवधारणा को स्वीकार करते हुए, यह निवेदन किया जा सकता है कि साहित्य-सज्जक में मूलतः और अन्ततः इसी बात का प्रभाव पड़ता है; यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता है। पौराणिक कथाएँ (पुरावृत्ति) या उन पर आधारित अन्य साहित्यिक रचनाएँ सामूहिक मनोविज्ञान के अधिक निकट होती हैं। सभी प्रकार की रचनाओं को इसी कोटि में रखना तथा इसी आधार पर साहित्येतिहास की व्याख्या करना, समीचीन नहीं लगता है।

वित्तवृत्ति के आकलन का आधार क्या हो? इसे आ० शुक्ल जी ने भीतत और बहुमत के आधार पर आंकने का यत्न किया है। क्या यह धारणा सही है? कल्पना कीजिए, किसी एक प्रवृत्ति की बहुसंख्यक पुस्तकें हमें मिलती हैं, पर वे उच्च स्तरीय नहीं हैं। दूसरी ओर अल्पसंख्या में प्राप्त, परन्तु गुणात्मकता में उच्च स्तरीय, यहाँ तक कि कालजयी पुस्तकें प्राप्त होती हैं—तो क्या संख्या-न्यूनता के कारण उनका महत्त्व कम है? क्या वे शिथिल और सामान्य जनता की संयुक्त रूपेण प्रतिनिधि नहीं हो सकती है?

एक बात और समकाल में ही विविध विषयों एवं सर्वथा भिन्न प्रवृत्तियों पर उत्कृष्ट रचनाएँ संभव हैं। उदाहरण है, हिन्दी का आधुनिक काल। उर्वशी, गोदान, कामाधनी, तुलसीदास, राम की शक्तिपूजा, अघा युग, सावेत, मोहर, मुनीता आदि एक-से-एक उत्कृष्ट रचनाएँ इसी काल में रची गई हैं। दूसरी

भाषाओं में गीताजित (रवीन्द्र) तथा सावित्री (श्री अरविन्द) जैसी रचनाएं इसी काल में आई हैं। इनमें से किसे जनता की चित्तवृत्ति का प्रतिनिधि माना जाय ? वस्तुतः जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में लोग अपने श्रम का प्रतिदान चाहते हैं। यह स्वाभाविक ही है। काव्य-सर्जन का क्या प्रतिदान होना चाहिए ? काव्य के अतिरिक्त ज्ञान की दूसरी शाखाएं जीवनगत समस्याओं के किसी-न-किसी पक्ष का ठोस समाधान दू देती हैं। जो यह मानते हैं कि साहित्य भी ऐसा ही समाधान दू देता है या उसे दू देना ही चाहिए, वे आशिक सत्य के आग्रही हैं। सच्चाई यह है कि कला मात्र आत्मिक विरुजता देती है। इसे दर्शनशास्त्र में चित्त की व्यापकता माना गया है। आ० शुक्ल ने कदाचित् इसे ही आत्मा की मृक्तावस्था का नाम दिया है। ऐसी अवस्था में, यह प्रश्न उठता है कि चित्त क्या सामूहिक होता है ? निश्चिततः नहीं। यह नितान्त वैयक्तिक, परिणामतः स्वायत्त है।

जगत् का बोध व्यक्ति करता है। व्यक्ति-द्वारा बोध की इस प्रक्रिया में समस्त चिन्तन, मनन और बोध-संवेदन एक ही बिन्दु पर घनीभूत हो जाते हैं अर्थात् बोध में ये समस्त वस्तुएं एक साथ सहयोग देती हैं। बोध प्रक्रिया, इन वस्तुओं का आश्रय लेकर, क्रमशः सूक्ष्मता की ओर चली जाती है तथा इसकी परावस्था में विचारों की समाप्ति हो जाती है। तब विशुद्ध चेतना शेष रह जाती है। इस स्थिति में मात्र वर्तमान काल ही रहता है, क्योंकि चेतना और वर्तमान दोनों एक ही वस्तु हैं। (चेकोस्लोवाकिया के अति प्रसिद्ध कवि मोरोस्लाव होलुब ने प्रायोगिक मनोविज्ञान के नवीनतम आकड़ों के आधार पर यह सिद्ध कर दिया है कि वर्तमान क्षण मात्र तीन सैकण्ड लम्बा होता है। भारतीय चिन्तन परम्परा में भी इसे 'त्रिक्षण क्षणित्वम्' के रूप में स्वीकार किया गया है।) यही कारण है कि साहित्य और कला में, हम जिन वस्तुओं का अनुभव करते हैं, काल की दृष्टि से वे हमारी चेतना की वास्तविकता में आ जाती हैं। इसी प्रकार उनकी अभिव्यक्ति का काल भी वर्तमान काल ही होता है। एक अर्थ में, कवि और कलाकार चेतना क्षेत्र में, अनुभव और अभिव्यक्ति करते समय, वर्तमान काल का होता है। यह वर्तमान काल क्योंकि उसके विचारों की परावस्था होता है, इस कारण वह अपने निजी और स्वायत्त लोकवासी होता है।

यहां इस तथ्य पर विचार कर लेना भी स्वाभाविक होगा कि कवि और कलाकार की चेतना यद्यपि स्वायत्त चेतना होती है तथापि उसकी व्यापकता और सम्बद्धता विश्व चेतना में होती है। चेतना चाहे जिस किसी में घटित हो, वह विश्व चेतना ही होती है, क्योंकि देह-भेद से यह सभी में घटित होती ही रहती है। (इसे ही हमने प्रारम्भ में विश्व दृष्टि—Weltanschauung—तथा Cosmic चेतना के रूप में निवेदित किया है।) ऐसा कहने के पीछे कारण यह है कि विचारों की उत्पत्ति और सत्य से ही चेतना की उत्पत्ति होती है। इस विचार सूत्र

को स्पष्ट करने के लिए यह समझ लेना आवश्यक है कि चेतना है क्या ? चेतना का अर्थ है—अस्तित्व बोध । इसी आधार पर यह निष्कर्ष उपस्थित किया जाता है कि कवि का प्राथमिक दायित्व उसका अपने लोक या स्वानुभूति के प्रति है । कवि और कलाकार यदि ऐसा कर पाते हैं, तभी वे विशुद्ध कला-क्षेत्र में विद्यमान रहते हैं । इससे भिन्न स्थिति कला की नहीं, वैचारिक क्षेत्र की होती है, जिसमें सामाजिक-राजनीतिक मताग्रह के कारण अभिव्यक्त विषय या विचार कला के नहीं, बाह्यारोपित होते हैं । कला का माध्यक इस स्थिति को समझता है । इसी से वह जगत् का रहस्य ढूँढ़ने के स्थान पर स्वयं अपनी ओर मुड़ जाता है । यह मुड़ना जितना गम्भीर होगा, परिणाम उतना ही व्यापक होगा । इस मुड़ने के कारण जो विकास-प्रक्रिया होगी, वह निम्न है—स्व-स्वजन-बहुजन-सर्वजन । इसे ही दर्शन-शास्त्र की भाषा में कहे तो अपनी ओर मुड़ी हुई गम्भीर और ईमान दृष्टि में टाइम, मैटर और स्पेस समाप्त हो जाते हैं और चतुर्थ आयाम के रूप में बच जाती है मात्र चेतना । निवेदन किया जा चुका है कि चेतना ब्रह्म स्वरूप है । निजी होने पर भी एक की चेतना सब की चेतना हो जाती है ।

पूर्व पक्षियों में चेतना और काल-बोध का सम्बन्ध इन शब्दों में अभिव्यक्त किया गया है कि चेतना का काल वर्तमान काल होता है । वर्तमान का काल काव्य में नीरस और सीमित तात्कालिकता नहीं होता है । काव्य और कला में भाव, अर्थ एवं रूप शीघ्र तभी संभव है, जब उनमें अभिव्यक्त वस्तु, पात्र, घटना या विषय तात्कालिकता के साथ-साथ वृहत्तर भी हो । इसी में जीवन का अभिप्राय सुरक्षित है । जिस काव्यवाद अथवा कलावाद ने इस अभिप्राय को नहीं समझा, वह जीवित मानव के प्रति कितना सीमित और बाहर-बाहर रह गया, इसका उदाहरण हिन्दी का प्रगतिवाद है । इस वाद ने जीवन के प्रति महान् लक्ष्य रखते हुए भी, वृहत्तर के स्थान पर मात्र तात्कालिकता को मुख्य मान लेने के कारण, जिस मानव को अपने काव्य में प्रस्तुत किया, उसके सम्बन्ध में यही कहा जा सकता है कि जिस मानव को प्रस्तुत किया गया है, उसे कवि जानता तो है, पहचानता नहीं है । 'जानना' और 'पहचानना' का अन्तर बहुत साफ है । जानना बाह्य परिचय मात्र है । पहचान (परिचय) में व्यक्ति के प्रति हमारी सम्पूर्ण सत्प्रतिष्ठा रहती है । इस प्रसंग में लक्ष्मीकान्त वर्मा की यह उक्ति देखी जानी चाहिए : 'वास्तविक संदर्भ में देखने से प्रगतिवाद केवल एक अर्थवादी भावधारा मात्र रह जाता है । यथार्थ के प्रति उसका दायित्व नहीं है, क्योंकि वह यथार्थ की सीमित और सङ्कुचित परिधि को ही देखना चाहता है, उसको भी अपने रगीन चरम से । वह यह नहीं चाहता कि जो भी यथार्थवादी दृष्टि विकसित हो, उसमें सामान्य भावानुभूतियों की विविधता हो । वह चाहता है कि सारी विविधता को एकरूपता में बदल कर प्रस्तुत किया जाय, वह एकरूपता भी ऐसी जिसमें साम्प्रदायिकता की

गंध हो, जिसमें दृष्टि को विस्तार न मिलकर परिवर्धता मिले। (हिन्दी साहित्य-कोश : प्रगतिवाद)

छायावाद और प्रगतिवाद ने ही नहीं, प्रायः बहुलांश कविता ने यह कार्य नहीं किया है। यदि वह अपने देश की जनता को पहचान लेती तो उसकी संलग्नता के भी वे ठिकाने वह पा लेती, जहाँ वह तात्कालिकता के साथ-साथ वृहत्तर भी होती है। जिसे हमने पूर्व में चेतना और अस्तित्वबोध कहा है, वही अस्मिता अपनी और अपने देश की जनता की वास्तविक संलग्नता की पहचान है। यह चेतना अपने ही इतिहास और परम्परा को टकराहट से पैदा होती है, जिसकी हम लगातार उपेक्षा कर रहे हैं। वर्तमान और वृहत्तर का कुशल संयोजन संबंधी नहीं ही हुआ है, ऐसा नहीं माना जा सकता। कबीरदास, भूरदाम, तुलसीदास आदि के साहित्यों में यह संलग्नता विद्यमान है। आधुनिक युग में निराला और प्रेमचन्द में यह तत्त्व अपने समकालीनों की तुलना में अधिक स्पष्ट है। निराला 'भिक्षुक' में भिक्षुक-बालक को के साथ एक विशेष अद्वैत और समानुभूति स्थापित करते हैं। उनके कलेजे का दो टूक होना और उन्हें अभिमन्यु-सा बना देने की आकांक्षा रखना, इस संलग्नता के बहुत निकट है। 'गोदान' का नायक होरी इस दृष्टि से अप्रतिम है। उसका व्यक्तित्व सघर्ष और कठुना की महागाथा है। एक ओर वह अपने संपर्कशील और अभावग्रस्त जीवन के साथ वर्तमान काल में है तो अपने कठुनादात शत्रु के कारण अपनी मास्तृतिक आध्यात्मिक परम्परा से सम्पृक्त होता हुआ, विश्वात्मा को प्रकट करता है। स्पष्ट है कि यह संलग्नता व्यग्रता और शीघ्र ही लक्ष्य पाने की हड़बड़ाहट वाली इच्छा से नहीं मिलती है। इसके लिए शान्त-सुस्थिर भाव और धैर्यपेक्षी कवि-कर्म की अपेक्षा होती है। त्रासद स्थिति तो यह है कि स्वार्जित इस दोष के बाद भी हम चिन्ता करते हैं कि आज की कविता उस बिन्दु पर आ पड़ी हुई है, जहाँ उसके जीवित रहने में सन्देह व्यक्त किए जा रहे हैं।

यह बात पूरे दावे के साथ नहीं कही जानी चाहिए, क्योंकि तब विवाद का एक अनपेक्षित विषय सामने लाया जा सकता है, तथापि यह कहने में विशेष आपत्ति नहीं होगी कि वर्तमान और वृहत्तर को एक ही केन्द्र में साधित कर तथा विषय और विषयवस्तु (विषय के साथ रचनाकार की दृष्टि जब मिलती है तब वह विषय वस्तु की सझा पाती है) को उलट-पुलट कर सभी प्रकार के आसंगी और कोणों से देखने का कार्य प्रपद्यवाद ने अपने पूर्ववर्तियों की तुलना में अधिक आत्मीयता और कुशलतापूर्वक किया है। यह कर्म दो प्राथमिक किन्तु आधारभूत प्रतिज्ञाओं के चल पर सम्पन्न हुआ है। इनमें प्रथम है—प्रयोग की माध्यता और द्वितीय है काव्य की स्वायत्तता। इससे वर्तमान और वृहत्तर, भीमित और अनीमित, लघु और विराट् का कैसा समन्वय हो जाता है, इसे जानने के लिए प्रयोग-प्रक्रिया की जातिदीर्घ स्मृति कर लेने में कोई आपत्ति नहीं है। प्रपद्यवाद में

एक ही विषय या घटना का, यहाँ तक कि उसके आरोह-अवरोह तक का चित्रण हुआ है। इस चित्रण में इन सबका स्वतन्त्र अर्थ होता है और पुनः यदि समस्त खण्डों को समन्वित कर दिया जाय, तब भी एक ही पूर्ण और सन्तुलित अर्थ होता है। ऐसा कभी नहीं होता है कि अर्थों के घालमेल हो जाए और सब कुछ अस्त-व्यस्त हो जाए।

प्रयोग को माध्य मानने वालों के लिए यह बहुत आवश्यक था कि वे मात्र वैसे प्रयोग ही नहीं करते, जिन पर तात्कालिकता की छाया दीप पड़नी हो अपवा उसके द्वारा काल का एक ही आयाम प्रकट होता हो। यह तो कवि की प्रतिभा और संस्कार पर निर्भर है कि वह किसी क्षण वस्तु या भाव को कितना व्यापक और गहरा बना सकता है। इस दृष्टि से उगे पुरावृत्ति (मियके) सम्बन्धी प्रयोगों में अधिक अवकाश और सुविधा मिलते हैं। यही कारण है कि इस क्षेत्र में यदि वह नयी दृष्टि, नयी दृष्टि-भूमिमा प्रस्तुत करता है तब उसका प्रयोग अधिक गम्भीर हो उठता है। ऐसे तीन उदाहरण नलिन जी के प्रपद्य में हैं। प्रथम है 'गीत' शीर्षक प्रपद्य। इसमें उन्होंने प्रेम और भक्ति को सर्वथा अपारम्परिक दृष्टि से देखा है। दूसरे, तीसरे उदाहरण क्रमशः 'रामगिरि' और 'नवजातक' प्रपद्य हैं, जिनमें पौराणिक-ऐतिहासिक सन्दर्भों को इस रूप में उपस्थित किया गया है कि इससे यह प्रमाणित हो जाना है कि पुरावृत्ति नये भी बनाये जा सकते हैं।

इस निवेदन के अन्त में यह कहना स्वाभाविक-सा होगा कि कला और भाव-प्रधान चैष्टाओं में प्रारम्भ बुद्धि के सहारे होता है तथा उसका पर्यवसान भावना में। यही स्थूल से सूक्ष्म की ओर जाने की स्वाभाविक प्रक्रिया है। परन्तु, जिसने बुद्धि को अग्राह्य मान लिया, उस छायावाद ने या जिसने न तो भावना को और न ही बुद्धि को उसके प्रकृत रूप में स्वीकार किया है, उस प्रगतिवाद ने, कला और एतत् सद्दृश्य वस्तुओं को महत्त्वहीन बना दिया। अपनी स्वायत्तवादी अवधारणा और प्रयोग की लक्ष्य साधना के आधार लेकर प्रपद्यवाद इन दोनों से पूछक अपनी स्वतन्त्र सत्ता रखता है। इस वाद ने काव्य के परिदृश्य को परम्परा और वर्तमान के उत्कृष्ट तत्वों से जोड़ने का यत्न किया है। अनेक अज्ञात कारणों से समीक्षा जगत् ने प्रपद्यवाद और प्रपद्यवादी कवियों का वास्तविक मूल्यांकन नहीं किया है। प्रस्तुत कृति इस अभाव की पूर्ति कर सकेगी, यह विश्वास है।

इस पुस्तक की रचना में डॉ० श्री रजन सूरिदेव (पूर्व सम्पादक एवं सह-निदेशक, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्), डॉ० विजेन्द्रनारायण सिंह (अध्यक्ष एवं प्रोफेसर, स्नातकोत्तर हिन्दी-विभाग, केन्द्रीय विश्वविद्यालय, हैदराबाद), श्रीमती कुमुद शर्मा (स्व० आचार्य नलिन विलोचन शर्मा की सहधर्मिणी) के मार्ग-निर्देशन एवं स्नेह की आधार भूमिका रही है। मेरे जीवन के प्रारम्भिक चरण के निर्माता महान् वैवाकरण एवं कवि श्री लक्ष्मीनारायण शर्मा 'मुकुट' (बरोनी), प्रो०

मदनेश्वरनाथ दत्त (बरोनी), डॉ० दिवाकर (नवादा), प्रो० राजबहादुर मिश्र (बरोनी), डॉ० दिवाकर शास्त्री (बरोनी) एवं श्री रामेश्वर प्रशान्त (बरोनी) का आत्मिक आभार प्रकट करना स्वाभाविक कर्त्तव्य होगा। पुस्तक-प्रकाशन में सहयोगी श्री जगदीश शाह (बरोनी) का मैं आभारी हूँ। अपने प्रकाशक श्री भूगल सूद का मैं अशेष आभारी हूँ, जिनकी अभिनव और तत्त्व दर्शी योजना के कारण यह पुस्तक इस रूप में प्रकाशित हो सकी है।

पुस्तक जिन्हें समर्पित है, यह उन्हीं के योग्य थी। डॉ० शशिशेखर तिवारी की उदात्तता और सहज उपकार-भावना और ज्ञान-गम्भीरता का मैं अतल सम्मान करता हूँ। डॉ० श्री नारायण भट्ट मेरे गुरुतुल्य निर्माता रहे हैं। दैवयोग से पुस्तक-प्रकाशन के कुछ माह पूर्व उनका देहावसान हो गया है। उन्हें जीवित तम पुस्तक समर्पित कर पाने का अशेष दुःख तो रह ही गया है। निश्चिततः, इस प्रकाशन से सर्वाधिक प्रसन्नता उन्हें ही होती।

पुस्तक-लेखन में अनेक विद्वान् लेखकों की पुस्तकों और विचारों का उपयोग सहयोग-स्वरूप किया गया है। उनके प्रति कृतज्ञता-ज्ञापन करना मैं अपना नैतिक दायित्व समझता हूँ।

सर्वान्त में एक निवेदन प्रपद्यवाद की सैद्धान्तिक और काव्य परिदृश्य की व्याख्या-समेत यहाँ मात्र आचार्य नलिन विलोचन शर्मा के प्रपद्य का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। प्रस्तुत पुस्तक के आकार एवं सीमा की दृष्टि से यही स्वाभाविक था। शेष दो प्रपद्यवादी कवियों के प्रपद्य का अध्ययन पुस्तक के दूसरे खण्ड में सम्भव हो सकेगा। इसी आत्म निवेदन के साथ—

—विश्वनाथ प्रसाद

कविता की स्वायत्तता
प्रपद्यवाद

काव्य-साधना : प्रपद्यवाद

जीवन अनन्त सम्भावनाओं का अक्षय भण्डार है। इसे स्वीकार करने में दर्शन, मनोविज्ञान, विज्ञान अथवा कोई शैक्षिक अनुष्ठान अवरोध नहीं डालता। दृष्टि हमारी चाहे जैसी भी हो, हम सम्पूर्ण विश्व प्रपंच को नित्य परिवर्तनशील पाते हैं। परिवर्तनशीलता हमारे अपने संस्कार से इतनी अधिक एकाकार हो चुकी है कि हम यथास्थिति को सभ्यता की विकास-यात्रा के लिए विवक्षित स्थिति समझते हैं। मानव के इस आग्रह को ज्ञान की विविध शाखाएँ विभिन्न अपेक्षाओं में देखती हैं। मनोविज्ञान मानता है, कि एक ही स्थिति की निरन्तरता ऊब उत्पन्न करती है। दार्शनशास्त्र कह सकता है कि अमुद्घाटित और अनुपलब्ध सत्य को पाने के प्रयत्न होते रहने चाहिए। साहित्य इन दोनों को स्वीकारते हुए यह आग्रह करेगा कि काव्य और जीवन द्रष्टा-सापेक्ष हैं। जीवन और विषय भोक्ता की आकांक्षाओं और क्षमता से बदल जाते हैं। न तो द्रष्टा की दृष्टि की नये-नये दृष्टिकोण अपनाने और परिवेशगत नई संगतियों (Association) में देखने से रोका जा सकता है, न परिवेश तथा परिस्थिति के परिवर्तित होते ही, जीवन और विषय को बदलने से रोकना सम्भव है मत्त यह है कि परिवर्तन और परिवर्द्धन हमारी नियति है।

भारतीय चिन्तन धारा के दो बड़े स्पष्ट आयाम हैं। एक ओर तो यह समन्वय

प्रधान है, दूसरी ओर व्यक्ति-द्रष्टा को भी यह स्वीकार करनी है। यद्वयन ग्रन्थ 'एक सद्विज्ञाः बहुधा वदन्ति' में ये दोनों आयाम सघटित हैं। 'एक' गमन्यत्व को ओर 'बहुधा' व्यक्ति-द्रष्टा की परिवर्तन और प्रयोगकाय्यता को स्पष्ट करते हैं। अतः हम आधार हेतु के आश्रय में भी, इसी निष्कर्ष की प्राप्ति होती है, कि जीवन की अनन्त सम्भावनाओं को स्वीकार कर, प्रयोग और परिवर्तन की आवश्यकता को स्वीकार लिया जाय।

यह अत्यन्त प्रारम्भिक अवधारणा है कि जीवन के विभी भी क्षेत्र में उत्पन्न होने वाली प्रत्येक वस्तु पूर्व से भिन्न और नये दर्शन लेकर उपस्थित होती है। उपस्थिति की इन क्रिया की तीन दिशाएँ सम्भव हैं—वरन्तर में आश्रित परिवर्तन, सामान्य विरोध और सम्पूर्ण विद्रोह। ये दिशाएँ इस बात पर निर्भर करती हैं कि नवागत वस्तु किस आवश्यकता और प्रेरणा से आई है। प्रपञ्चवाद हिन्दी काव्य की एक ऐसी काव्य-धारा है, जिने अपने आगमन-द्वारा भाव और व्यञ्जना-क्षेत्र में नयी स्थिति का प्रयोग-कर्ता बनने का श्रेय प्राप्त कर, काव्य में एक नयी मन स्थिति और राग-बोध का सृजन किया।

प्रपञ्चवाद के साथ छायावाद और प्रगतिवाद का सीधा सम्बन्ध है, क्योंकि इन दोनों वादों के समुच्च विकल्प के रूप में हम वाद ने स्वयं को स्थापित करने का यत्न किया था। अस्तु, यह आवश्यक-भा है कि प्रपञ्चवाद-पूर्व की काव्यस्थिति—छायावाद, प्रगतिवाद का नानिदीर्घ स्मरण लिया जाय। इन दोनों वादों की भौतिक स्थिति यह है कि छायावाद एक गतिमूलक विद्रोह या प्रतिवाद या वाद था, जिसने पूर्ववर्ती वर्णनात्मक-नैतिक प्रवृत्ति के विरुद्ध भावात्मकता एवं मोतितत्त्व की काव्य सृजन के आधार-रूप में ग्रहण किया। दूसरी ओर, प्रगतिवाद ने छायावाद की अतिशय भावात्मकता के स्थान पर, सामाजिक जीवन के यथार्थ-पक्ष—भौतिक एवं स्थूल विषयों को अपनी काव्य-प्रेरणा के रूप में स्वीकृत किया। प्रपञ्चवाद या प्रयोगवाद ने इन दोनों स्थितियों से भिन्न अवधारणापूर्वक रचना की प्रेरणा प्राप्त की। इन वादों की भूमिका को स्पष्ट करने हेतु डॉ० नयेन्द्र के प्रस्तुत विश्लेषण को देखा जाना चाहिए—“छायावाद भावविशेष प्रधान है। इस कारण हम देखते हैं कि इसके कवि जीवनगत समस्याओं का समाधान भाव-स्तर पर ही देखते हैं। इन कवियों का जीवनगत दृष्टिकोण उदात्त, व्यापक एवं सरल है, लेकिन यह उदात्तता और भाव-दशा जीवन से पसायन की स्थिति भी थी। फलतः चेतना की एक नयी दिशा का स्वभावतः उदय हुआ। शताब्दी के तीसरे दशक के अन्त में हिन्दी कवियों ने छायावाद के भाव-तत्त्व और रूप-आकार दोनों के प्रति एक प्रकार का असन्तोष उत्पन्न हो गया था, और धीरे-धीरे यह धारणा दृढ़ होनी जा रही थी कि छायावाद की वायवी भाव-वस्तु और उसी के अनुरूप अत्यन्त बारीक एवं सीमित काव्य-वस्तु एवं शैली-नित्य आधुनिक जीवन की अभिव्यक्ति करने में

सफल नहीं हुई। भाववस्तु में छायावाद की तरफ अमूर्त अनुभूतियों के स्थान पर एक ओर व्यावहारिक सामाजिक जीवन की मूर्त अनुभूतियों की मांग हुई—दूसरी ओर, सुनिश्चित धारणाओं का जोर बढ़ा और शैली-शिल्प में छायावाद की वायवी और अत्यन्त सूक्ष्म कोमल सामग्री के स्थान पर विस्तृत जीवन की मूर्त, सघन और नाना-रूपिणी काव्य-सामग्री को आग्रह के साथ ग्रहण किया गया। आरम्भ में इस प्रतिभिया का समवेतरूप ही दिखाई देता था। कुछ ही वर्षों में इन कवियों के दो पुष्पक वर्ग हो गए। एक वर्ग सचेत होकर निश्चित सामाजिक-राजनीतिक प्रयोजन साम्यवादी जीवन-दर्शन की अभिव्यक्ति को अपना परम कवि कर्तव्य मानकर रचना करने लगा। दूसरे वर्ग ने सामाजिक-राजनीतिक जीवन के प्रति जागरूक रहते हुए भी अपना साहित्यिक व्यक्तित्व बनाये रखा। उसने किसी राजनीतिकवाद की दासता स्वीकार नहीं की, बरन् काव्य की वस्तु और शैली-शिल्प को नवीन प्रयोगों-द्वारा आज के अनेक रूप और आस्था को चिर प्रयोगशील जीवन के उपयुक्त बनाने की ओर अधिक ध्यान दिया। पहले वर्ग को हिन्दी में प्रगतिवादी और दूसरे वर्ग को प्रयोगवादी नाम दिया गया।¹

स्पष्ट है कि यहाँ मानव के मानवत्व के दो पहलू हैं। एक में मानव-व्यक्ति पर आग्रह है। मानव की जैविक परम्परा का अध्ययन कर, व्यक्तित्व के विकास के आधार पहचानकर, मानव के मन को समझना, उसके राग-विकार आदि को जानना और इस पृष्ठभूमि पर मानवी सम्बन्धों का बाहक बनना, यह एक पहलू है। इसमें विषय पर आग्रह है, सजीव विषय पर। विषय पर आग्रह के साथ वह सौन्दर्य के प्रतिमानों और रूप-विधान को स्वीकार करती हुई चलती है। इस प्रवृत्ति को प्रयोगवादी या प्रयोगशील कहा जाता है। दूसरे पहलू या प्रवृत्ति में मानव-समष्टि पर आग्रह है। वह सामाजिक संगठन और विकास का अध्ययन करके सामूहिक उपचार के आधार दूढ़ता है और आर्थिक सम्बन्धों का बाहक और व्याख्याता बनना चाहता है। इस प्रकार इसका आग्रह विषय पर नहीं, विषय की स्थिति पर है; निर्जीव परिस्थिति पर और यह सौन्दर्य शास्त्र की कोई परवाह नहीं करता। यहाँ तक कि कोई-कोई इसे उत्सन्न और अड़्या-भात्र समझते हैं। पर यह एक अतिवाद ही है, क्योंकि असम्भव नहीं है कि परिस्थिति पर आग्रह रूप-चेतना के साथ चले। यह पहलू है 'प्रगतिवादी'। निष्कर्ष यह है कि प्रगतिवाद आर्थिक-राजनीतिक-सामाजिक अनुचितन का मार्गीय फलक है और प्रयोगवाद वस्तुतः एक विषुद्ध साहित्यिक आन्दोलन है। यहाँ श्री रामधारी सिंह 'दिनकर' उद्धरणीय है : "वह आदि से अन्त तक शुद्ध साहित्यिक आन्दोलन है, कला का आन्दोलन। इसका मुख्य द्येय काव्य एवं कला-सम्बन्धी हमारी धारणाओं को परिवर्तित करना है। यह आन्दोलन छायावाद की पीठ पर भी आ सकता था, क्योंकि इसका मुख्य द्येय अनुभूति और अभिव्यक्ति, दोनों को स्वच्छ

बनाना है। और छायावाद काल में ये दोनों ही चीजें अधिकांश रचनाओं में अस्वच्छ थीं।¹² उन्होंने प्रयोगवाद के आगमन के आवश्यकता-विश्लेषण के क्रम में आगे कहा—“छायावाद में सबसे पहले बड़ी कमी सुस्पष्टता की थी जो सबको अनुभूत होती थी और सुस्पष्टता की दशा में हिन्दी-कविता में छायावादोत्तर काल में प्रगति की। किन्तु, जब प्रगतिवाद के नाम पर साहित्य में कनस्तर बजाये जाने लगे और साहित्यिक मूल्य-ह्रास होने लगा तब यह आवश्यक हो गया कि हिन्दी में कला और शैली के हिलते हुए महत्त्व को फिर से स्थिर करने के लिए कोई बड़ा प्रयास किया जाय। यह प्रयास धीरे-धीरे बढ़कर प्रयोगवाद बन गया।”¹³ इसके साथ एक स्मरणीय पहलू यह है कि नयी कविता ने मानव-भावना को छायावादी सौन्दर्य के घडकते हुए पलने से बलपूर्वक उठाकर उसे जीवन समुद्र की उलाल लहरों में पेंग भरने के लिए छोड़ दिया है, जहां वह साहस के साथ सुख-दुःख, आशा निराशा के घान प्रतिघातो में बढ़ती हुई जीवन के आधी-सूफानों का सामना कर सके। अन्तर्वेदना से मुक्त होकर सामाजिक कथा के अनुभवों में परिपक्व बन सके।¹⁴

वास्तव में प्रयोगवाद-कविता की जो प्रमुख भावभूमि है, उसमें मुख्य प्रश्न है सर्वांगीण मानवीय विघटन का सामना करने का। यह सर्वांगीणता सर्वथा एक दूसरी ही समस्या है, जिसके सामने व्यक्ति और समाज का प्रश्न है कि वे मूल्य पुनः कैसे स्थापित किए जाएं जो व्यक्ति को इतना कायर और दुर्बल बनने से रोकें जिससे वह अपने सामाजिक दायित्व से पसायन कर आत्मरति में ही लीन रहे या सामाजिक कल्याण के नाम पर आने वाले किसी भी अधिनायकवादी आतंक के सम्मुख आत्म-समर्पण न कर दे। यह वाद मनुष्य की ‘आन्तरिकता’ को फिर से प्रतिष्ठित करना चाहता है, उसके असामंजस्य को दूर करना चाहता है। चाहे अबचेतन की अन्ध बर्बर शशु-प्रवृत्तियां उसके आन्तरिक सन्तुलन का बिगाड़ रही हों और चाहे बाह्यारोपित जनसंकुल सामूहिकता उसे कुठित कर रही हो। इनमें से यदि कोई भी अतिप्रवस है तो हम नये कवि के राग-बोध को विधुब्ध पाते हैं।

मनुष्य की इस आन्तरिकता का सामाजिक महत्त्व क्या है, इसे समझ लेना आवश्यक है। पिछनी दो शताब्दियों में विज्ञान और भौतिक साधनों की जितनी उन्नति हुई है, उसके विषय में कलाकारों, दार्शनिकों और मन्त्रों के सारे स्वप्न छड़ित हो चुके हैं। उन्होंने यह देखा है कि भौतिक विकास करने पर भी मनुष्य में प्रबल नैतिक निष्ठा नहीं विकसित हो पाई, वह पिछड़ा रह गया और धीरे-धीरे वह बिखरने-सा लगा। यह बिखराव आधुनिक युग की समस्या थी और सबसे अधिक कलाकारों, कवियों, लेखकों और चिन्तकों ने इसे अनुभव किया। यह नया यथार्थ था, जिसे मध्य युगीन परम्पराओं में आक्रान्त रुमानी काव्य दृष्टि ग्रहण कर सकने में असमर्थ था। आधुनिक काव्य दृष्टि ने इस नये यथार्थ को ग्रहण करने का आग्रह

किया।

इसमें मन्देह नहीं कि इस सकातिकाल में बहुत से कवि ऐसे थे जिन्होंने इस बिखराव को समित करने में सफलता नहीं पाई। उन्होंने कविता को मनो-विश्लेषण या मार्क्सवाद आदि उन अन्य एकाकी मतवादों में बांध दिया जो स्वयं इसी बिखराव की उपज थे। लेकिन जिन कवियों का रामबोध अप्रतिहत रहा और जिनमें मानवीय मूल्यों के प्रति निष्ठा रही, वे बराबर इस बिखराव को पराजित कर मानवीयता को पुनः प्रतिष्ठित करने के प्रति आग्रहशील रहे, किन्तु मानव की यह मृत्ति दायित्वहीनता नहीं है। ऐसा संभव भी नहीं है, क्योंकि इस वाद के पीछे मात्र शिल्पाग्रह नहीं, जीवन-आग्रह भी है। जीवन-आग्रह अपेक्षया अधिक ही है। अन्ततः यह मानना उचित होगा कि यह काव्य-प्रवाह छायावाद और प्रगतिवाद का विरोध नहीं, अपितु एक नयी सामाजिकता, एक नये मानव मूल्य-बोध की प्रतिष्ठा की प्रचेष्टा है। प्रयोगवाद की छायावाद और प्रयोगवाद से भिन्नता के आधार यथे स्पष्ट हैं।

सामान्यतः छायावाद के सिद्धान्त-सूत्र और नामकरण को दर्शनशास्त्र की प्रणालियों से महिमा मढ़ित किया गया है। इस वाद का एक बहुध्रुत परिचय है— 'प्रकृति विश्वात्मा की छाया है, इसलिए प्रकृति को काव्यगत व्यवहार में लाकर छायावाद की मृष्टि होती है।' समीक्षकों ने इस वाद के मूल में भारतीय संस्कृति और काव्यशास्त्र के प्रभाव भी देखे। ये बातें अपने स्थान पर एक प्रकार से सत्य हैं। किन्तु, स्पष्ट कारण यह है कि छायावाद अंग्रेजी के Romanticism की प्रभाव-पीठिका पर उत्पन्न 'वाद' है। प्रयोगवाद किसी Experimentalism की प्रभाव-पीठिका पर नहीं, बरन् हिन्दी की अपनी उपज है। छायावाद नामकरण व्यंग्य में हुआ, प्रयोगवाद आचार्यों के चिन्तन-अनुचिन्तन के बाद दिया गया नाम है। छायावाद द्विवेदी कालीन इतिवृत्तात्मकता का विरोध-रूप है, प्रयोगवाद छायावाद और प्रगतिवाद के विरुद्ध संयुक्त प्रतिक्रिया। छायावाद में स्वच्छन्दतावादी प्रेम-भृंगार और मागीतिकता है, प्रयोगवाद में गैर रोमांटिक प्रेम और यथ तत्त्व। छायावाद में सामंस्त्य है, प्रयोगवाद में खण्डानुखण्ड का अंकन और सूक्ष्म मूल्यांकन है। छायावाद प्रतिक्रिया प्रभूत और प्रयोगवाद विद्रोह प्रधान काव्य है। छायावाद में भाव तत्त्व की और प्रयोगवाद में बुद्धि तत्त्व की प्रधानता है। एक स्पष्ट और सीधा-सा अन्तर यह है कि दासता-युग में जन्म लेने और जीने के बाद भी छायावाद अनुद्वेग और भाव स्वयं का काव्यवाद है, जिस कारण यहां 'बामायनी'—जैसा महाकाव्य लिखा जाता है, जबकि प्रयोगवाद स्वतन्त्र भारत का काव्य आन्दोलन होने के बाद भी, उद्वेग और हताश मन-स्थिति प्रधान है। उद्वेग और हताश मन-स्थिति में ही इसे जीवन-मृत्यु का अनुसंधान करने और प्रयोग को साध्य मान लेने की विवशता कर दिया।

प्रयोगवाद प्रगतिवाद से दो भौतिक अर्थों में भिन्न है, त्रिने प्रथम है, प्रगतिवाद की आर्थिक राजनीतिक-दर्शन के प्रति प्रतिवद्धता और द्वितीय है, शिल्प तथा कला-गन्धर्वी दृष्टिकोण। यह बहुत स्पष्ट बात है कि जो साहित्य द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद के दार्शनिक सिद्धांत में विश्वास करता है और वर्ग-रहित समाज की स्थापना करना जिसका चरम सङ्घ है, उसे ही प्रगतिवादी साहित्य का नाम दिया जा सकता है। स्पष्टतः, प्रगतिवाद मानसवादी आर्थिक राजनीतिक सिद्धांत के प्रति प्रतिवद्ध है। इससे विपरीत प्रयोगवाद किसी राजनीतिक-आर्थिक सिद्धांत से प्रतिवद्ध नहीं। प्रपद्यवाद तो साहित्य और साहित्यकार के सर्वतन्त्र स्वतन्त्र होने की घोषणा करता है और घुरिहीनता को इसके प्राण तत्त्व के रूप में स्वीकार करता है। प्रगतिवाद शिल्प-आग्रह को कथ्य-प्रेषण में बाधा मानता है, जबकि प्रयोगवाद कथ्य के साथ शिल्प को एक आवश्यक तत्त्व के रूप में ग्रहण करता है।

निष्कर्षतः, प्रयोगवाद की भावभूमि यही स्पष्ट है। इसने एक ओर छायावाद की 'ब्रह्म सत्यं जगन्मिथ्या' के स्थान पर 'जगत् सत्यं ब्रह्म मिथ्या' को स्थापित कर, रहस्यात्मक विवृति से स्वयं को और काव्य को दूर रखा तथा छायावादी भाव प्रवणता के स्थान पर बुद्धि तत्त्व का ठोस आधार दिया तो दूसरी ओर प्रगतिवाद की अतिशय स्थूलता के स्थान पर सजीव मानव की मानवता की रक्षा की।

प्रयोगवाद की इस महत्तम स्थिति को एक दूसरे प्रकार से भी समझा जा सकता है। काव्य की सम्पूर्ण प्रभावशीलता एक प्रकार का 'Whole' या तागोपाग एकात्मक (कोल्हूर द्वारा मनोविज्ञान में प्रयुक्त शब्द) अनुभव है। कविता की सृष्टि भी इसी प्रकार के अविभाज्य अभेदात्मक प्रत्यय का ही परिपाक है। अतः नयी कविता ने तीसरा आयाम उत्पन्न किया, यह कहा जाता है। तब इसका अर्थ इतना ही है कि छायावाद के भाव-प्रवण एक आयाम और प्रगतिवाद के निरे विचारमय दूसरे आयाम की अपूर्णता में से तीसरे आयाम की आवश्यकता प्रयोगवाद ने पूरी की।

मानव-सृष्टि न निरी अच्छी है, न निरी बुरी। मनुष्य दुर्बलताओं और सभावनाओं, दुर्बल संकल्प और सबल क्रियाशीलता का एक मिश्रण ही नहीं, अपितु पूर्णजीभूत चिन्मय इकाई है। इस कारण जो काव्य-रचना साधो के आधार पर चलती है, वह दो आयामों तक ही सीमित रहती है। मनोवगाहन शास्त्र ने मनुष्य के चेतन जीवन के विषय में एक तीसरा आयाम प्रस्तुत किया। इसने मानवी-मन द्वारा निर्मित सौन्दर्य-सृष्टि और प्रतीति के क्षेत्र में नवीन सभावनाएं उत्पन्न की। पहले हास्य कथना का विरोधी रस माना जाता था, अब हास्यास्पद किन्तु फिर भी कथनाजनक व्यक्ति, प्रसंग या दृश्य साहित्य में विवृत हो जाते हैं। अतः अब यह माना जाने लगा है कि थोड़ता का आयाम मात्र दिक् और काल ही नहीं, परन्तु उसमें 'क्षण-क्षणं यन्मवतामुरैति' वाली अपूर्व वस्तु निर्माण-क्षमता है। प्रयोगवाद अपने प्रयोग द्वारा इस अपूर्व निर्माण-क्षमता की प्राप्ति करता है।

इस प्रकार छायावाद-प्रगतिवाद-प्रयोगवाद सर्वथा भिन्न पट भूमियों पर उपजे-बढ़े हैं जिनमें वैषम्य का होना अस्वाभाविक नहीं है। इस ध्रुवान्तर के अनेक साहित्यिक, राष्ट्रीय, अन्तरराष्ट्रीय, सामाजिक, राजनीतिक और दार्शनिक कारण हैं।

प्रयोग :: अर्थ : उपयोगिता : परम्परा

प्रयोगवाद तथोक्त प्रपञ्चवाद मूलतः प्रयोगाश्रित काव्य-धारा है। अतः यह स्वाभाविक है कि 'प्रयोग' शब्द का अर्थ, उपयोगिता एवं परम्परा की दृष्टि से परीक्षण किया जाय। यह शब्द मूलतः विज्ञान के अन्वेषण-कार्यविधि से लिया गया है। इसकी प्रकृति में यह तथ्य निहित है कि किसी भी वस्तु की मान्य प्रकृति (accepted nature) का ज्ञान प्रयोग द्वारा पुनः अनुभव किया जा सकता है और नयी उल्लिखिता प्राप्त की जा सकती हैं। दूसरे शब्दों में, प्रयोग का उद्देश्य है, मान्य सत्य का परीक्षण और परीक्षण द्वारा सत्य के नये आयामों का अन्वेषण। इस प्रकार प्रयोग परीक्षण एवं विभिन्न सत्त्वों के अन्वेषण की विधि है। इन्हीं परीक्षणों के आधार पर वह किसी निष्कर्ष पर पहुँचता है। ये निष्कर्ष ही उपलब्धियों के रूप में कार्य करते हैं। इन्हीं कारणों से प्रयोग किसी भी सत्य को अन्तिम सत्य नहीं मानता। सर्वमान्य सत्य की भी परीक्षा की जा सकती है, उसको नये संदर्भ में रखकर उसका वास्तविक तथ्य जाना जा सकता है। जिस सीमा तक हम वैज्ञानिक दृष्टि को हम स्वीकार करते हैं, उस सीमा तक हम प्रयोग के समर्थक कहे जा सकते हैं। इस प्रकार प्रयोग की मूल प्रवृत्ति परम्परागत स्थापनाओं से आगे बढ़कर नयी दिशाओं की स्थापना है। साथ ही, प्रयोग यथार्थ को जीवन के परिप्रेक्ष्य में देखने का साधन है। प्रयोग की वास्तविक दृष्टि विवेक के आधार पर विकसित होती है। प्रयोग में निम्न स्पष्ट दिशाएँ होती हैं—(क) प्रयोग किसी भी सत्य को अन्तिम सत्य नहीं मानता, (ख) किसी वस्तु का व्यवहार (behaviour) उसकी प्रकृति (nature) निर्धारित करती है, किन्तु प्रकृति परिस्थितियों द्वारा शासित होती है, (ग) प्रयोग चमत्कार को कोई स्थान नहीं देता, क्योंकि चमत्कार विवेक को मद्ध करके अन्धविश्वास को प्रश्रय देता है, (घ) क्षण-प्रतिक्षण की अनुभूति का महत्त्व प्रयोग को गतिशीलता प्रदान करता है।⁶

कोई लेखक प्रयोग क्यों करता है, इस प्रश्न का उत्तर फिलिप टायनबी ने अपने निबन्ध 'प्रयोग और उपन्यास का भविष्य' में इस प्रकार दिया है : "आज का उपन्यासकार प्रयोग इसलिए करता है कि उसका विश्वास है कि उसने हमारी वर्तमान स्थिति के सम्बन्ध में कुछ ऐसे सत्त्वों को आयत्त किया है जिनकी अभिव्यक्ति किसी अन्य ने अब तक नहीं की है। यह उत्तर प्रथम दृष्टि में बहुत ही संतोही प्रतीत होगा, क्योंकि कहा जा सकता है कि हर युग के गंभीर उपन्यासकार का यही उद्देश्य रहता

आया है और इस उत्तर में कोई नयी बात नहीं है, किन्तु मेरे उत्तर में उपेक्षाकृत नवीनता यह है कि इसमें 'हमारी वर्तमान स्थिति' पर विशेष ख़ोर दिया गया है। हमारे युग के पक्ष या विपक्ष में चाहे जो कुछ भी कहा जाय, किन्तु इतना निर्विवाद है कि यह उन युगों में से नहीं है, जिनसे हम सम्मान पूर्वक या स्वाभाविक रूप से अपना सम्बन्ध-विच्छेद कर सकते हैं।" जो बात यहाँ उपन्यास के सम्बन्ध में कही गई है, वही कविता पर भी लागू होती है। कविता में भी प्रयोग की आवश्यकता इसलिए पड़ती है कि एक विशेष युग की विशेष परिस्थिति में कवि कुछ ऐसे तथ्यों की उपलब्धि करता है, जिन्हें पूर्ववर्ती युगों के कवि अपने युग की सीमाओं के कारण नहीं कर सके थे। युग परिवर्तन के साथ जीवन के भौतिक उपकरणों में तो परिवर्तन होता ही है, वे भौतिक परिवर्तन मनुष्य के मन, उसके रागात्मक सम्बन्ध और जीवन के प्रति उसकी दृष्टि को भी बदल देते हैं। अतः पुरानी रीति-नीतियों और सम्बन्धों में बंधा रहना उसके लिए संभव नहीं रह जाता। ऐसी परिस्थिति में परिवर्तित जीवन-दृष्टि वाले कवि की अनुभूतियाँ और सौंदर्य-बोधात्मक संवेदनाएँ पूर्ववर्ती युगों के कवियों की अनुभूतियों और संवेदनाओं से भिन्न होती हैं। परिवर्तित परिप्रेक्ष्य में चेतना की सीमाएँ भी विस्तृत हो जाती हैं, ज्ञान-विज्ञान के असीम क्षेत्र सामने आए हुए रहते हैं, जिनके कारण नये नैतिक मूल्य निर्मित होते हैं या निर्माण के क्रम में रहते हैं। इस स्थिति में कवि का यह दाविस्व होता है कि वह युगानुरूप अपनी चेतना का विस्तार करे और नये जीवन-मूल्यों की पहचान कर उन्हें आत्मसात करके, इस प्रकार उनकी अभिव्यक्ति करे कि उसका कथ्य दूसरों तक अपने वास्तविक रूप में सम्प्रेषित हो सके। इस तरह अपने कथ्य या अनुभूत सत्य को सहज प्रेषणीय बनाने के लिए ही कवि अभिव्यक्ति के साधनों में प्रयोग करता है। स्पष्ट है कि जब कवि के मन में नवीन कथ्य को, जो उसका अनुभूत सत्य होता है, अभिव्यक्त करने की व्याकुलता उत्पन्न होती है, और पूर्ववर्ती काव्य पद्धति उस अनुभूत सत्य को व्यक्त करने में असमर्थ हो जाती है, तो कवि अभिव्यक्ति के नये माध्यमों, नयी भाषा, नये शिल्प की खोज करता है। इस कारण प्रयोग काव्य के अन्तः बाह्य दोनों रूपों में होते हैं, किन्तु बाह्य रूप में किए गए प्रयोगों पर ही पाठकों की दृष्टि पहले जाती है, इस कारण सामान्यतः अभिव्यक्तता की नवीन पद्धतियों को ही प्रयोगशीलता मान लिया जाता है। इन नवीन पद्धतियों में से जो व्यापक रूप से स्वीकृत कर ली जाती है उन्हें ही सफल प्रयोग मान लिया जाता है और बाद में तो लोग उनके इतने अभ्यस्त हो जाते हैं कि उन्हें प्रयोग के रूप में देखते ही नहीं, किन्तु पद्धति सम्बन्धी कुछ प्रयोग ऐसे भी होते हैं जिनका अनुकरण करना सरल नहीं होता। ऐसे प्रयोगकर्त्ता कवियों को ही सामान्यतः असली प्रयोगवादी माना जाता है। आचार्य श्री नलिन विलोचन शर्मा और उनके प्रभाषण्डल (नकेन) के कवियों की अवस्था ऐसी ही है। अंग्रेजी में टी० एस०

इतिवृत्त पहले प्रकार के प्रयोग शील कवि हैं जिनकी अभिव्यजना-पद्धति को वहाँ के परवर्ती कवियों ने बहुत-कुछ स्वीकृत कर लिया, पर एजरा पाउण्ड और कॉमिंग के प्रयोग आगे नहीं चले। जेम्स जेयर्स के उपन्यासों के प्रयोगों के सम्बन्ध में भी यही बात दिखाई पड़ती है।

अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक जॉन लिंविगस्टन लोवेस के अनुसार जब काव्य रुढ़िया निर्जीव हो जाती है तो उस समय कवियों के सामने तीन ही विकल्प होते हैं—(1) या तो वे उन रुढ़ियों को अपना कर ग्रामोफोन की तरह उन्हें दुहराते जाते हैं, (2) या अपनी रचनात्मक प्रतिभा द्वारा उस मृत और खोखले रूपाकार में नयी शक्ति और नया जीवन भरकर उसका स्वरूप भी परिवर्तित कर देते हैं, (3) अथवा वे विद्रोह करके 'पुराने सिक्के' को विस्तृत अस्वीकार कर देते हैं और 'नये सिक्के' का निर्माण करने लगते हैं। शौ० एच० बी० हथ ने प्रयोग की अनिवार्यता बताई है कि 'कला को सदैव नवीन रूप देते रहना चाहिए। उसका रचनात्मक प्रभाव आश्चर्य तत्त्व पर निर्भर करता है। एक बार जब कलात्मक अभिव्यक्ति की पद्धति की साजगी या नवीनता समाप्त हो जाती है तो पाठक या सहृदय उसमें विमुख होकर अपने दैनिक कार्य में लग जाता है। कला या साहित्य में वह एक नयी दृष्टि खोजता है, पर ऐसी बासी अभिव्यक्ति में उसे केवल स्थूलरूप के ही दर्शन होते हैं। इसलिए उसकी महान् पुस्तक में उसे नवीनता द्वारा चकित कर देने की शक्ति होनी चाहिए ताकि पाठक प्रारम्भ में ही आगे बढ़ने के लिए उत्सुक हो जाय और उसे विश्वास हो जाय कि अनुभूतिया व्यापक और गम्भीर कवियों के निर्माण और कार्यान्वयन प्रतिभा की क्रीड़ा की सामग्री मात्र है।'⁷

यह कहना स्वाभाविक होगा कि विश्वसाहित्य में सर्वत्र, सभी युगों और कालों में प्रयोग होते रहे हैं। हिन्दी काव्य साहित्य में भी यह परम्परा हम देखते हैं। सम्पूर्ण मन्तकाव्य सामन्ती लौकिक काव्य की प्रवृत्तियों और स्थूल शास्त्रीय रीतियों के विरुद्ध विद्रोह का काव्य है। यह विद्रोह केवल काव्यगत विद्रोह नहीं, बल्कि सामाजिक और आध्यात्मिक विद्रोह की काव्यात्मक अभिव्यक्ति है। आध्यात्मिक एवं धार्मिक कविता ने जो नया धर्म निर्मित किया था, वह लौकिक भावना वाले कवियों के लिए अधिक काम का नहीं था। अतः रीतिकाल में लौकिकता की प्रवृत्ति धार्मिक काव्य-प्रवृत्ति को पीछे हटाकर फिर प्रबल हो गई। 20वीं शताब्दी के प्रारम्भ में पुनः जागरण के आन्दोलनों के साथ रीतिकालीन काव्य रुढ़ियों के विरुद्ध विद्रोह हुआ, जिसका सक्रमणकालीन स्वरूप द्विवेदी युगों कविता की भाषा, छन्द-योजना और विषय वस्तु के चुनाव में दिखाई पड़ता है। द्विवेदीयान की इति नृत्तात्मकता और स्थूलता के प्रति छायावाद ने विद्रोह किया, किन्तु आगे चलकर उनके रूप, मित्य और विषय की अपनी विशेष रुढ़ियाँ स्थिर हो गईं। अतः सन् 1935 ई० के बाद छायावाद के विरुद्ध भी विद्रोह का

स्वर उठने लगा जो आगे चलकर प्रगतिवाद और प्रयोगवाद के रूप में विकसित हुआ।

प्रयोगवाद : प्रयोगशील : प्रपद्यवाद

प्रयोगवाद की ऐतिहासिकता को डॉ० नामवर सिंह के शब्दों में इस प्रकार देखा जा सकता है—“हिन्दी कविता में प्रयोगवाद की चर्चा ‘तार सप्तक’ कविता-संग्रह 43 ई० से शुरू हुई, ‘प्रतीक’ पत्रिका (जुलाई 47-52 ई०) से उसे बल मिला और ‘दूसरा सप्तक’ (51 ई०) से उसकी स्थापना हुई। इसका अर्थ यह नहीं कि इन सबसे जितनी कविताएँ छपी, सभी प्रयोगवादी हैं। कविता तो ‘प्रतीक’ में मैथिली शरण गुप्त, सुमित्रानन्दन पंत और नवीन में लेकर रामविलास शर्मा और भवानी प्रसाद मिश्र तक की रखी गई है, लेकिन प्रयोगवाद सम्बन्धी जो औसत धारणा बनी है, वह इन सबके बावजूद केवल अज्ञेय, गिरिजा कुमार माथुर, प्रभाकर माचवे, मुक्ति बोध, नेमिचन्द्र जैन, भारत भूषण, शमशेर, रघुवीर सहाय, धर्मवीर भारती, नरेश मेहता आदि की रचनाओं के आधार पर।”⁸ लेकिन यह वाद, आधुनिक हिन्दी के अन्य काव्यवादों की तुलना में, नामकरण को लेकर, अपेक्षाकृत अधिक द्वन्द्व और संघर्ष का केन्द्र बना। एक अर्थ में उपयुक्त नामकरण इस वाद की समस्या हो गई। इसे प्रयोगवाद, प्रयोगशील और प्रपद्यवाद (नकेनवाद) आदि विभिन्न रूपों में नामांकित किया गया। यदि हम छायावादोत्तर काव्य-प्रवृत्ति प्रगतिवाद को छोड़कर सप्तक की काव्य-परम्परा पर ध्यान देते हैं तो देखते हैं कि इस काल की सम्पूर्ण काव्य-साधना को इस काल के कवि ही नहीं, समर्थ आलोचक भी भिन्न-भिन्न नामों से पुकारते हैं। छायावादी आलोचक की दृष्टि में यह ‘प्रयोगवाद’ जायसी और कबीर साहित्य के मार्मिक अध्येता डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत के मत में ‘प्रयत्नज्ञ नवीनता वाली वर्तमान काव्यधारा’, डॉ० जगदीश गुप्त की स्थापना-आधार पर यह ‘नयी कविता’ है। नलिन प्रभा मङ्गल के कवियों ने इसे ‘प्रपद्यवाद’ या ‘नकेनवाद’ माना है। नामकरण का यह पार्यंक्य मूलतः ‘प्रयोग’ को देखने और ग्रहण करने की स्थिति पर निर्भर है। यह विषय यथास्थान स्पष्ट हो सकेगा। प्रयोग को देखने और ग्रहण करने की इसी स्थिति के कारण इस वाद के साथ दो नाम ‘प्रयोगशील’ और ‘प्रपद्यवाद’ सलग्न हुए। मौलिक स्थिति यह है कि ‘प्रयोगवाद’ मुख्यतः दो शाखाओं में विभक्त हुआ—प्रयोगशील और प्रपद्यवाद। हिन्दी के सुधी आलोचकों ने इस विभाजन को उसके वास्तविक रूप में स्वीकार न कर कवियों के व्यक्तित्व-संघर्ष के रूप में देखने की चेष्टा की। उदाहरणार्थ प्रस्तुत हैं दो कथन—“इन नामकरणों की भ्रातियों को स्पष्ट करने के क्रम में यह कह देना असंगत नहीं होगा कि यहाँ न तो वीरगाथा काल व रीतिकाल जैसे नामकरणों की समस्या है और न यहाँ इस काल की मूलभूत प्रवृत्ति का अनुसंधान

कर उचिन नामों को प्रकट करना ही है। यहां वास्तविकता इस बात में है कि इस युग की चेतना वैयक्तिकता की होड़ में खंडित-सी है। इस युग की मूल प्रवृत्ति स्वतः स्पष्ट है जिसे कोई भी झुठला नहीं सकता। कहने को बाध्य होना पड़ता है कि मात्र गुटबन्दी के आधार पर अनेक नामों की सृष्टि की जाती है और वैयक्तिकता को उमारा जाता है।⁹—“जिन प्रयोगवादी कवियों को सप्तक में स्थान नहीं मिल सका उनमें से कुछ ने प्रपञ्चवाद नाम से एक अलग शिविर बनाया। इनमें से तीन प्रमुख कवियों—नलिन बिलोचन शर्मा, केसरी कुमार और नरेश की कविताओं का संकलन नकेन (सन् 1956 ई०) नाम से प्रकाशित हुआ।¹⁰ मेरा विनम्र निवेदन है कि यह वाद न तो वैयक्तिकता के उभार के कारण उत्पन्न हुआ और न ही यह शिविर से छटे लोगों की अमरता सुख की कामना से उत्पन्न कोई छेप्टा है। यह वाद अन्य काव्य-आन्दोलनों की भांति निश्चित रूपेण एक साहित्यिक अनुष्ठान है, जिसकी पुष्टि इसके द्वादश सूत्रों की स्वतन्त्र प्रस्तुति से होती है।

मौलिक तथ्य यह है कि प्रपञ्चवाद या नकेनवाद नाम-ग्रहण तार सप्तक के पुरोधा कवि अज्ञेय की प्रथम और द्वितीय सप्तक की भूमिकाओं के कारण है। इस बात का मूल आधार है—प्रयोग को साध्य-रूप में स्वीकार करना। अज्ञेय ने प्रयोग को साध्य-रूप में स्वीकार नहीं किया, जबकि प्रपञ्चवादियों ने प्रयोग को चरम साध्य माना। अस्तु, अज्ञेय और उनके मण्डल के कवि प्रयोगशील हैं, प्रयोगवादी नहीं। सभी प्रयोगशील यह कहते हैं कि उनके प्रयोगों का उद्देश्य आत्माभिव्यक्ति है। किन्तु, जो लेखक प्रयोगशील नहीं हैं, वे भी तो अपनी रचना का उद्देश्य आत्माभिव्यक्ति ही बनाते हैं। यदि पुरानी पद्धतियों से भी आत्माभिव्यक्ति हो जाती है, तो फिर नये प्रयोगों की आवश्यकता क्यों पड़ती है? इस प्रश्न का उत्तर अज्ञेय जी ने ‘तार सप्तक’ में अपने वक्तव्य में इस प्रकार दिया है—“कवि क्रमशः यह अनुभव करता आया है कि जिन क्षेत्रों में प्रयोग हुए हैं, उनसे अब आगे बढ़कर उन क्षेत्रों का भ्रमोपशान करना चाहिए जिन्हें अभी छुआ नहीं गया था या जिनकी भेद्य मान लिया गया है। भाषा को अपर्याप्त पाकर विराम सबलों से, छोटे-छोटे टाइटिल से, मीधे या उल्टे अक्षरों से, लोगों और स्थानों के नामों से, अधूरे वाक्यों से सभी प्रकार के इनर साधनों से कवि यह प्रयत्न करने लगा कि अपनी-अपनी उलझी सवेदनाओं की सृष्टि को पाठकों तक अक्षुण्ण पहुंचा सके।” अज्ञेय जी के इस वक्तव्य ने कवि, काव्य और प्रयोगवाद के वास्तविक अर्थ और उद्देश्य को लाभ के स्थान पर हानि पहुंचाने का ही कार्य किया। इसके तीन कारण हैं—अज्ञेयजी का मानना है कि (क) कवि को प्रयोग की अपेक्षा अनुसंधान करना चाहिए, (घ) कवि उलझी सवेदना को अपने पाठकों तक पहुंचाना चाहता है, (ग) भाषा और अभिव्यक्ति-सम्बन्धी उसके प्रयोग, उसी सवेदना को पाठक तक पहुंचाने के उपाय हैं। इन तीन कारणों के सम्बन्ध में यह कहना यथेष्ट होगा कि सच्चे प्रयोगवादी कवि का

यह उद्देश्य नहीं होता कि जिन क्षेत्रों में अभी तक प्रयोग नहीं हुए हैं, उनका अन्वेषण होना चाहिए। ऐसा मान लेने पर यही अर्थ निकलेगा, कि प्रयोगवादी प्रयोग के लिए प्रयोग करते हैं और अपने प्रयोग को और भी अधिक प्रभावशाली तथा समस्तारपूर्ण बनाने के लिए उन्हें प्रयोग के क्षेत्र (विषय, भाव और शिल्प तीनों क्षेत्रों में संयुक्त रूप से) का अनुसंधान करते रहना चाहिए। हम मानते हैं कि प्रयोग के ये उद्देश्य नहीं होते। इसी प्रकार कवि उलझी सवेदनाओं की अभिव्यक्ति नहीं करता। भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र सामान्यतः यह मानते हैं कि कवि की अनुभूति, सवेदना जितनी व्यापक और तीव्र होगी, काव्य उतना सरल और सार्वजनिक होगा। उलझी सवेदना की स्थिति में कवि-हृदय में भावछवि निर्मित नहीं होगी और तब अभिव्यक्ति भी असम्भव होगी। अस्तु, निष्कर्ष यह है कि अन्वेषण का कार्य कवि का नहीं, शास्त्र और विज्ञान का क्षेत्र है तथा मञ्चा कवि अपने प्रयोगों-द्वारा उलझी हुई सवेदना की सृष्टि नहीं करता, बल्कि जगत् की जटिलताओं और उलझी हुई सवेदना के बीच सुलझे हुए सत्य का प्रकाश उत्पन्न करता है। काव्य में अन्वेषण होता है, परन्तु इसका अर्थ कुछ और है। वस्तुतः काव्य में प्रयोग अथवा अन्वेषण का यह अर्थ होता है कि कवि ने कुछ ऐसे सत्यों को आयत्त किया है, जिन्हें वह परम्परागत पद्धति अथवा भाषा के माध्यम से अभिव्यक्त नहीं कर सकता। इसलिए वह नये माध्यम का सहारा लेता है। अज्ञेय जी ने 'तार सप्तक' में उपलब्ध सत्य की, जो प्रयोग के मूल में निहित होता है, कही-कही नहीं की। इसके विपरीत उन्होंने प्रयोगशीलता को ही कसौटी मान लिया है, जिसका अर्थ यह होता है कि वे 'प्रयोग के लिए प्रयोग' को ही अपना साध्य मानते हैं। स्पष्ट है कि अज्ञेय जी 'राही' हैं। अन्वेषण के लिए इनके पास अन्वेषण की दृष्टि नहीं, केवल दृष्टिकोण है। 'दृष्टिकोण' धारण करने के कारण ही ये प्रयोगवादी कहे गए।

दूसरे सप्तक में अज्ञेय जी ने अपनी स्थिति सुधारते हुए लिखा—“तो प्रयोग अपने आप में इष्ट नहीं है; वह साधन और दोहरा माध्यम है। क्योंकि एक तो वह उस सत्य को जानने का साधन है, जिसे कवि प्रेषित करता है, दूसरे वह उस प्रेषण की क्रिया को और उसके साधनों को जानने का भी माध्यम है। अर्थात् प्रयोग-द्वारा कवि अपने सत्य को अधिक अच्छी तरह व्यक्त कर सकता है। वस्तु और शिल्प दोनों क्षेत्रों में प्रयोग लाभप्रद होते हैं।” ‘तार सप्तक’ की तुलना में ‘दूसरा सप्तक’ में परिवर्तनकारी विषय है कि अज्ञेय जी ने इसमें ‘शिल्प के प्रयोग’ (राह का अन्वेषण) की ही नहीं, वस्तु के प्रयोग की बात भी कही है। इस परिवर्तन के बाद भी उनका आग्रह वस्तु के भीतर कवि के अनुभूत सत्य पर उतना नहीं है, जितना वस्तु में किए जाने वाले प्रयोग पर है। वस्तु और शिल्प दोनों में किए जाने वाले प्रयोगों की बात के पीछे मौलिक दृष्टि और उसके द्वारा उपलब्ध नये सत्य

की प्रेरणा काम करती है। इस ओर उनका ध्यान नहीं गया है। इसके विपरीत यह मानते हैं कि प्रयोग द्वारा ही कवि अपने सत्य को अच्छी तरह जान सकता है। प्रयोग द्वारा अपने उपलब्ध सत्य को दूसरो तक पहुंचाने में सुविधा होती है, यह तो ठीक है, पर उनसे कवि अपने सत्य को अच्छी तरह जान सकता है, यह ठीक नहीं। ठीक ही नहीं, इससे विपरीत अर्थ ध्वनित होता है, कारण स्पष्ट है कि जब नये प्रयोगों द्वारा नये सत्यों का अन्वेषण होता है तो फिर कवि के अपने सत्य को जानने की बात कहां में उठती है? आधारभूत तथ्य यह है कि सत्य का बोध पहले होता है, प्रयोग बाद में। सत्य को पहले जाने बिना वह प्रयोग करेगा ही क्यों? यदि अज्ञेय जी के उक्त कथन का तात्पर्य यह है कि कवि का वस्तु-सम्बन्धी नये क्षेत्रों और नयी दिशाओं में पहुंचने का प्रयत्न भी प्रयोग ही है, तो बात दूसरी है। पर, वस्तु-सम्बन्धी नयी दिशाओं में पहुंचने और नये सत्यों की उपलब्धि करने के बाद ही कवि अभिव्यक्ति सम्बन्धी नये प्रयोग करता है। इसलिए यह कथन भ्रामक है कि प्रयोग-द्वारा कवि अपने सत्य को अच्छी तरह जान सकता है।

प्रयोग-सम्बन्धी अज्ञेय जी की स्थापना प्रस्तुत बन्धन-द्वारा स्वतः स्पष्ट हो जाती है—“प्रयोग का महत्त्व कर्ता के लिए चाहे जितना हो, सत्य की खोज की सगन उसमें चाहे जितनी उरकट हो सहृदय के लिए यह सब अप्रासंगिक है। पारखी मोती परखता है, मोताखोर के अमफल उद्योग नहीं। मोताखोर का परिश्रम या प्रयोग अगर प्रासंगिक हो सकता है तो मोती माफने रगड़कर ही—‘इस मोती को पाने में इतना परिश्रम लगा’ बिना मोती पाये इसका महत्त्व नहीं है। स्वयं वह भी (जो सत्य की शोध में प्रयोग करता है) उस सत्य को अधिक महत्त्व देता है, नहीं तो उस शोध में इतना सलग्न नहीं होता।”¹¹

निश्चित है कि, अज्ञेय जी का प्रयोग के प्रति ममत्व नहीं, वे मूलतः प्रयोगशील हैं। वे हैं कि बार-बार यह घोषणा कर रहे हैं कि वे प्रयोगवादी नहीं, प्रयोगशील हैं और आलोचक-समीक्षक हैं कि उनकी अस्वीकृति के बाद भी उन्हें प्रयोगवादी कहते चले जा रहे हैं। ‘प्रयोग’ की उपलब्धि की तुला पर तोलना उनकी इसी इच्छा का परिणाम है, जिसकी आलोचना प्रपञ्च दर्शनकार केसरी कुमार ने इन शब्दों में की है—“प्रयोग-मलग्न कवि की तुलना मोताखोर से भी करना विशेष माने नहीं रखना। मोताखोर अपरिचित मागर में परिचित मोती निकालता है (जिसे पुराने अमाने में कभी सहरो ने किनारे पर केंका होगा और जिसे देखकर बादमी समझा होगा) कवि परिचित वस्तु में अपरिचित सम्बन्ध लाता है। मोताखोर का मोती पाना बहुत कुछ भाग्य पर निर्भर करता है, कवि का शक्ति और बेन्द्रोकरण पर। मोती बहुत कुछ मुस्तबिल है, काव्य के भाव मूल्य और व्यञ्जना के उपाशन नहीं, इसलिए प्रयोगवादी मानता है कि काव्य का अभिप्रेत वह प्रयोग ही है, जिसके स्थापत्य में भाव और व्यञ्जना एक स्थिति ग्रहण कर लेते हैं। और

इस प्रकार प्रयोग को मानने नहीं, मान्य मानने के कारण प्रयोगवाद एवं दर्शन हो जाता है।¹¹³

सन्तुष्ट: 'माध्य' रूप में प्रयोग का यह पहलीकरण ही प्रत्यवाह की समस्त 'प्रयोग-परम्परा' में अभि-व्याप्त होता है। प्रत्यवाही दर्शनकार इस मन्दर्भ में मोर्या-रि-र होने हुए उद्भावना देने हैं—“मही है कि सभी दुर्गों में प्रयोग हुए हैं और वहीं-वहीं भाव के अनेक प्रयोगों में पुनः प्रयोग उपाय समर्थ हुए हैं पर प्रयोग को मान्य-रूप में अभी-अभी स्वीकार किया गया है। मही में प्रयोग की स्थिति निश्चित है।¹¹⁴

प्रकारान्तर में हम यह कहते हैं कि अनेक जो के कारणों की दुर्बलता की संघ के कारण विचार के तीन बहियों—नमिन विमोचन समी, वेगरी कुमार तथा मरेम में मिलकर अनेक द्वारा 'प्रयोगवाद' मता के प्रतिपादन का विरोध किया और 'प्रयोगवाद' की सामर्थ्यता का मन्दर्भ दिया। उनका आरोप यह था कि 'मही' में विम वास्तव की गैर-स्थिति व्याख्या हुई है, यह प्रयोगशील की व्याख्या थी, प्रयोगवादी की नहीं, और यह 'हिन्दी के शुद्ध मधीयों में अनेक की उपाय-मही व्याख्या की प्रयोगवादी व्याख्या मान लिया, अतः इन तीनों बहियों में, जैसे विमृष्ट प्रयोगवाद की रक्षा के हेतु, मरेम द्वारा महीयन 'प्रमाण' नामक पत्रिका में मई 1952 ई० में 'प्रयोग दत्त-मही' प्रकाशित की जिसमें पहली बार प्रयोग-वाद की प्रयोगशीलता में विम कहने देखा गया। “मही वास्तव के महीयन दावा के रवीश्वर करने के लिए इन बहियों में अपने 'वाद' को प्रत्यवाह की मता प्रदान की और नाम-महीयन के लिए 'महीयनवाद' (जो तीनों बहियों के नामों के प्राप्ति-कारों में निर्मित है) का अभिधेय स्वीकार किया।¹¹⁵ अतएव यह स्पष्ट है कि प्रत्यवाह 'प्रयोगवाद का दर्शन' है, क्योंकि यह विचार तथा अभिव्यक्ति, आवेग तथा भागमेलन तत्त्व तथा रूप, इनमें में विमी में अथवा मही में प्रयोग को आवश्यक मानता है। प्रयोग के सम्बन्ध की उसकी धारणा अत्यन्त ही स्वल्प और गृहित्थित है। अनेक जो ऐसा कुछ दे नहीं सकते थे। अन्त में प्रथम तार तत्त्व के उनके वक्तव्य-अर्थ को उद्धृत कर हम विषय को समाप्त किया जायेगा। उनका यह वक्तव्य अतः प्रयोग के उद्देश्य के सम्बन्ध में है। “जो व्यक्ति का अनुभूत है, उसे समष्टि तत्त्व के पट्टापात्र आय—यह पहली समस्या है, जो प्रयोगशीलता को सतारती है। इसके बाद दूसरे समस्याएँ हैं—कि वह अनुभूत ही कितना बड़ा या छोटा, पट्टिया या बड़िया, सामाजिक या असांसाजिक, ऊर्ध्व या अन्तः ता वहिर्मुखी है—इत्यादि।” अनेक जो के इस वक्तव्य में स्पष्ट उल्लेख है। इसके दो कारण हैं। प्रथम यह कि अभिव्यक्ति-सम्बन्धी प्रयोग उनकी पहली समस्या है। द्वितीय कि ये यह मान लेते हैं कि प्रयोग-द्वारा विमी महान् माय की उपस्थिति अगम्य है इस प्रकार प्रथम और दूसरे सप्तक में अनेक जो के व्यक्तित्व में विरोधाभास है।

प्रपद्यवाद में ऐसा विरोधाभास नहीं है। एक ओर इत-उत को समस्या और दूसरी ओर प्रयोग के प्रति एकनिष्ठ समर्पण—फिर भी अज्ञेय मण्डल को ही प्रयोगवादी मानने की आलोचकों-समीक्षकों की मानसिकता ! वस्तुतः यह समीक्षा-क्षेत्र में अधन्यता की स्थिति है। यह तो वही भान हुई कि तुम महान् हो या नहीं, इसे स्वीकार करो या नहीं—हम तो तुम्हें महान् कहेंगे ही। मेरा यह निश्चित मत है कि प्रपद्यवाद ही प्रयोगवाद है, और उनका प्रपद्यवाद का दर्शन प्रयोगवाद का दर्शन है।

‘प्रपद्यवाद’ के व्यक्तित्व के अनुशीलन के पूर्व इस पर विचार कर लेना स्वाभाविक होगा कि तार सप्तको में प्रयोग स्थापनाएँ क्या हैं और प्रपद्यवाद अपना विरोध किस रूप में प्रकट करना चाहता है? वे स्थापनाएँ हैं—(i) कविता प्रयोग का विषय है; कवि-कर्म की मौलिक समस्या है साधारणीकरण और निवेदन (Communication) की समस्या। और कवि को प्रयोगशीलता की ओर प्रेरित करने वाली सबसे बड़ी समस्या यही है: ‘व्यक्ति सत्य’ को ‘व्यापक-सत्य’ बनाने का सनातन उत्तरदायित्व आज कवि भी निभाना चाहता है। इसलिए प्रयोग। (ii) प्रयोग सभी काल के कवियों ने किए हैं, यद्यपि किसी एक काल में निम्नी विशेष दिशा में प्रयोग करने की प्रवृत्ति स्वाभाविक है। आज का प्रयोग-शील कवि आधुनिक जीवन की एक बहुत बड़ी समस्या का सामना कर रहा है—वह भाषा की क्रमशः संकुचित होती हुई सार्थकता की कँचुली फाड़कर उसमें नया, अधिक व्यापक, अधिक सारगर्भित अर्थ भरना चाहता है; इसलिए कि व्यक्ति सत्य को व्यापक सत्य बनाने का सनातन उत्तरदायित्व अब भी निभाना चाहता है, पर देखना यह है कि साधारणीकरण की पुरानी प्रणालियाँ जीवन की ज्वाला-मुखी से बाहर आते हुए लावा से भरकर और जमकर रुद्ध हो गई हैं, प्राण-संचार का मार्ग उनमें नहीं है; भाषा को अपर्याप्त पाकर बिराम संकेतों, अंकों और सीधी-तिरछी लकीरों से, छोटे-बड़े टाइप से, सीधे या उल्टे अक्षरों से—सभी प्रकार के इतर साधनों से कवि उद्योग करने लगा कि अपनी उसझी हुई संवेदना को पाठकों तक अधुण पहुँचा सके। (iii) कोई भी स्वान्तः सुखाय नहीं लिखता या लिख सकता। अभिव्यक्ति में एक ग्राहक या श्रोता या पाठक अनिवार्य है। भाषा उनके (कवि और ग्राहक या पाठक या श्रोता के) व्यवहार का माध्यम है और उसकी माध्यमिकता इसी में है कि वह एक से अधिक को बोधगम्य हो, अथवा वह भाषा नहीं है। जीवन की जटिलता को अभिव्यक्त करने वाले कवि की भाषा का किसी हद तक गूढ़, ‘अलौकिक’ अथवा दीक्षा-द्वारा गम्य (esoteric) हो जाना अनिवार्य है, किन्तु यह उसकी शक्ति नहीं, विवशता है, धर्म नहीं, आपद धर्म है। (iv) प्रयोग का कोई वाद नहीं है। प्रयोग अपने आप में इष्ट या साधन नहीं है। (दृष्टव्य, पस्पशा)।

तार सप्तक की इस स्थापना के द्वारा अज्ञेय जी की मानसिकता उसकी संवेदना और साधारणीकरण के दो चरणों के बीच आ पंसेती है। प्रयोग की साधन मान लेने के कारण उनकी स्थिति और भी अधिक विकट हो जाती है। प्रयोग की साधन मान लेने के कारण उनका काव्य स्वच्छंद काव्य नहीं रह पाता। प्रयोगवाद का अभिप्रेत मुक्त नहीं, स्वच्छंद काव्य है, जिसमें वस्तुगत दृष्टिकोण के अनुसंधान की बात होती है। इस वाद में भाव और ध्यजना का स्थापत्य होता है, जहाँ अन्य आप्रहृ महस्व नहीं रखते। यह अनुसंधान ही नहीं, आविष्कार को महस्व देता है और इसे ही मानने के कारण यह गर्वतंत्र स्वतंत्र हो जाता है।

प्रपद्यवाद की विचार सरणि द्रष्टव्य है—

(i) प्रपद्यवाद प्रयोग को साध्य मानता है और भाव तथा भाषा, विचार तथा अभिव्यक्ति, आवेश तथा आरम प्रेरण, भाव तथा रूप, इनमें से किसी में अथवा सभी में प्रयोग को आवश्यक समझता है। इसके अनुसार कविता न तो भावों, विचारों अथवा दर्शनों से लिखी जाती है और न ही छन्दों, अलंकारों आदि से, अतः वह शब्दों से लिखी जाती है। प्रपद्यवाद मानता है कि कविता की वास्तविक प्रेरणा वस्तु-स्थिति से मिलती है। वस्तु द्रष्टा के भीतर भाव-छविमा उत्पन्न करती है। उन स्थितियों के साथ द्रष्टा की सगतियाँ मिलकर एक दृष्टि-बिन्दु उत्पन्न करती है और जब उस बिन्दु से कवि वस्तु को देखता है, तब वह शब्दों के नये संश्लेष के रूप में दिखाई पड़ती है। इस प्रकार कविता में सदा ही पुनर्निर्माण हुआ करता है।

(ii) प्रपद्यवाद तरह-तरह से वस्तु संश्लेष को देखता है और उसे नयी सग-तियों में देख सकने के कारण प्रपद्यवादी कवि अपने आधार के लिए नैतिक स्वीकृति पाता है। स्वीकृत सगतियाँ व्यवहार में घिस-पिट जाने के कारण ध्वजक नहीं होती। चूँकि वे स्वीकृत और नित्य अनुभूत होती हैं इसलिए नई सगतियों की जटिलताओं को शब्दों में निर्णित करते चलना प्रपद्यवाद का दृष्टिकोण होता है।

(iii) प्रपद्यवाद अनुभूति को शब्द से अलग नहीं देखता। स्वीकृत सगतियों की अनुभूति स्वीकृत शब्द सगतियों से ही होगी, इसलिए नवीन सगतियों के लिए नवीन शब्द सगति की आवश्यकता होगी क्योंकि कविता शब्दों से लिखी जाती है और शब्द सगति से अर्थ ग्रहण करते हैं।

(पसपशा, पृ० 114-116)

(iv) प्रपद्यवाद सम्प्रेयण अथवा साधारणीकरण के 'आधुनिक भाष्य' को अपूर्ण मानता है। इस 'आधुनिक भाष्य' में अज्ञेय जी द्वारा सप्तको में व्यक्त किए गए विचारों की ओर संकेत है। साधारणीकरण-सम्बन्धी उनके प्रथम सप्तक में उद्धृत विचार ऊपर वर्णित हैं। दूसरे सप्तक की भूमिका में अज्ञेय जी ने तनिक

विस्तार से विचार किया था। उनका कहना था कि नये कवि साधारणीकरण के सिद्धान्त को पूर्णतया स्वीकार करते हैं और इसलिए वे प्रयोग की आवश्यकता भी मिट्ट कर रहे हैं। प्राचीन समय में जब ज्ञान के विविध क्षेत्रों का पारस्परिक नहीं हुआ था, वह विविध वर्गों, साहित्य, संगीत, विज्ञान, गणित इत्यादि में बँटा नहीं था, और सामान्य शिक्षित व्यक्ति इन सभी ज्ञानांगों से परिचित था, सभी एक प्रकार की भाषा और एक प्रकार के मुहावरे का प्रयोग करते थे और ऐसी स्थिति में साधारणीकरण का प्रश्न सरल था। किन्तु आज गणितज्ञ, अर्थ-शास्त्री इत्यादि सभी की शब्दावली भिन्न-भिन्न है और कवि अपने व्यक्ति-सत्य को दूसरों तक पहुँचाना चाहता है। परिवर्तित परिस्थिति के अनुरूप कवि को संवेदनाएं उत्पन्न हुई हैं और उनको व्यक्त करने हेतु वह जिस भाषा का प्रयोग करता है, वह वैयक्तिक प्रायः हो जाती है क्योंकि वह परिवर्तित शब्दों में नया अर्थ, भरने का प्रयास करता है। इसीलिए अज्ञेय के अनुसार नये कवि के लिए साधारणीकरण की समस्या अधिक जटिल बन गई है।

प्रपद्यवाद साधारणीकरण की हम व्याख्या को अपूर्ण मानता है। लेकिन, यह भी मानता है कि शब्द अपूर्ण होते हैं, इसलिए वह पाठक की स्वतन्त्रता को वापस देता है। "प्रेषण गद्य का गुण है। गद्य चूँकि रोजमर्रा के व्यवहार में आता है, वहाँ शब्दों की धारणा बाँध दी जाती है। उदाहरणार्थ, कानून, डॉक्टरों आदि में। यहाँ विशेष केन्द्रण नहीं होता, इसलिए एक सामान्य सतह पर प्रेषण और अभिव्यक्ति सम्भव है। लेकिन, केन्द्रण-धर्मा काव्य को उस दैनंदिन जीवन की भाषा (गद्य) की व्याख्या को अतिरिक्त करके प्रकट होना पड़ता है।

कविता सामान्य अनुभव के क्षेत्र से आगे के अनुभव को प्रकट करती है। इसलिए ही यह अपेक्षित होता है—लेकिन तब शब्द कवि को अपने में पकड़ लेते हैं पाठक को भी। कवि लिखने के पूर्व ही काव्य हो चुका होता है। इसलिए उसका भाव उसके अन्त को निश्चित कर देता है। शब्द कागज पर चिन्ह मात्र हैं। उन्हें जब पाठक पढ़ता है, तभी वे पाठक को इसकी स्वतन्त्रता देते हैं कि वह अपने को उन शब्दों में देख सके। तात्पर्य यह है कि कवि अपने शब्दों से पाठकों को प्रति-श्रुत नहीं करा देता, उन्हें स्वतन्त्रता देता है कि वे अपने को जिस प्रकार चाहें, प्रतिश्रुत करें अर्थात् सामान्य अनुभूति के क्षेत्र से आगे जाकर कविता पाठकों को भी स्वतन्त्र कर देती है प्रतिक्रिया के माँगी में। "यह स्वतन्त्रता अथवा ज्यादा आशंका है क्योंकि आज साधारणीकरण नहीं, ज्ञान के प्रत्येक क्षेत्र में विशिष्टीकरण हो रहा है। विविध को ग्रहण करने का अवकाश कम होना जा रहा है। और आज कविता ही आदमी का वह साधन है, जिसकी व्यक्तिगत व्याख्या में उसके मन की मुक्ति सोंप ले सकती है। कविता के सामने यह उत्तरदायित्व है। इसलिए उसने संक्षेप शैली अपनाई है और इसीलिए उसमें रसात्मक गौरवपूर्ण आभा है। रसात्मक

प्रीतिपर्यं भागती हुई निरवकाश सभ्यता की शिराओं को प्रभावित करने का और मुक्त आसंग (Free association) अपने को सुरक्षित रख आधुनिक मनोविज्ञान, दीक्षित मानव मन द्वारा उसकी निविडता के अवगाहन का आवश्यक साधन है। उपचेतन की समस्या कविता की सनातन समस्या है। पहले का कवि अपने व्यक्तित्व का आरोप कर उपचेतन की जटिलता पर खड़ा होता था। उसकी गर्वोक्तिमा इस दृष्टि से द्रष्टव्य हैं। नया कवि मुक्त आसंग के सहारे, यानी उपचेतन की शक्ति से, उसकी जटिलता को परास्त करके मार्ग निकालना चाहता है, उसकी दृष्टि में व्यक्तित्व का आरोप, वस्तु और काव्य और इस प्रकार काव्य और पाठक के बीच व्यवधान है। वह पाठक को बौद्धिक नहीं, ऐंद्रिक आघात देना चाहता है। भाषा की सम्भावना की खोज करना तब धर्म हो जाता है।¹²⁸

प्रपद्य दर्शनकार की प्रपद्य दर्शन सरणि की अभिव्यक्ति करने वाली उक्त पक्तियों से निम्न बातें प्रकाश में आती हैं—

(1) कविता में व्यक्त अनुभव सामान्य अनुभवों से आये की वस्तु होता है,
(2) इसीलिए, कविता की भाषा दैनिक जीवन की भाषा (गद्य) से भिन्न होती है,

(3) पाठकों की स्वतन्त्रता है कि वे शब्दों के भीतर अपने मनोनुकूल अर्थों अथवा भावों की खोज कर सकें,

(4) परिणामतः सम्प्रेषण कविता का गुण नहीं है, ठीक उसी अर्थ में जिस अर्थ में वह गद्य का गुण है, क्योंकि गद्य में वक्ता अथवा लेखक के विचार सामान्य होते हैं और श्रोता अथवा पाठक यथावत उनमें व्यक्त भाव को ग्रहण कर लेता है, जबकि कविता में व्यक्त भाव असामान्य होता है और इसी कारण वह पाठक की समझ में यथावत नहीं आ सकता है तथा पाठक अपने अनुभव के अनुकूल कविता का अर्थ ग्रहण करता है,

(5) कविता की इस भवितव्य (मनोनुकूल, मनचाही) व्याख्या में आज का पाठक, बाहरी प्रतिबन्धों से हटकर, भीतरी मुक्ति का अनुभव करता है, उसके उपचेतन को सतीत-लाभ होता है,

(6) इसके लिए कविता संक्षेप शैली का अनुगमन कर रही है,

(7) नई कविता में रागात्मक प्रीतिपर्यं (Emotional sequence) अर्थात् एक रागात्मक प्रतीति के बाद दूसरी रागात्मक प्रतीति और दूसरी के बाद तीसरी रागात्मक प्रतीति आई है,

(8) यह रागात्मक प्रीतिपर्यं 'मुक्त आसंग' से धनिष्टतया सम्बद्ध है। (बिना किसी क्रम या संगति के भिन्न-भिन्न विचारों का आना मनोविज्ञान में 'मुक्त आसंग' Free association) या सहज साहचर्य कहलाता है,

(9) उपचेतन की शक्तियों से उत्पन्न कविता का मुख्य उद्देश्य है।

(10) नया (प्रपञ्चवादी) कवि पाठक की बौद्धिकता को नहीं, ऐन्द्रिकता को जगाना चाहता है।

प्रपञ्चवाद की उपर्युक्त विचार-सरणि में केन्द्रस्थ समस्या साधारणीकरण की है। सामान्यता काव्य का सदैव आनन्द माना जाता रहा है। इसके लिए कवि के भावों का यथावत सम्प्रेषण आवश्यक होता है। यथावत सम्प्रेषण द्वारा तथा काव्य सोक में प्रवेश कर कवि पाठक का साधारणीकृत होना, आनन्द प्राप्ति की अनिवार्य शर्त है। प्रपञ्चवाद की दृष्टि में विचार करते हुए प्राथमिक निवेदन यह होगा कि साधारणीकरण की उक्त परम्परागत मान्यता, एक बिन्दु पर न केवल स्वीकरणीय है, अपितु, अपने स्थान पर यह सहो भी है, क्योंकि साधारणीकरण सम्बन्धी यह चिन्तन हमें एक ऐतिहासिक दृष्टिकोण प्रदान करता है। साधारणीकरण की इस भूमिका को प्रपञ्चवाद स्वीकार करता है, परन्तु इसे अपूर्ण मानता है। इसके पीछे प्रत्यक्ष कारण काव्य की अमिव्यक्ति का माध्यम शब्द और शैली है, और सत्य, किन्तु सांकेतिक कारण युगीन आवेष्टन है। यह बहुत साफ और सीधी-सी बात है कि वर्तमान युग भाव प्रसार का नहीं, ज्ञान प्रसार का है। कल का कवि जिन कारणों में अभिप्रेरित होकर रचना करता था, आज वे कारण प्रायः नहीं हैं। इसी प्रकार कल का पाठक जिन कारणों से या जिन वस्तुओं को काव्य में पाकर आनन्दित होता था, वे कारण भी आज बदल गए हैं। साधारणीकरण का मान्य प्रकृति में कितना कुछ परिवर्तन हो चुका है इसका प्रमाण यही है कि आज कितने ही पाठक रघुवश, रामचरित मानस, नदी के द्वीप आदि में साधारणीकरण की मुख्य साधारणभूमि तन्मयीभवन की आवश्यकता ही अनुभव नहीं करते। कभी वे रचनाएँ महान् थी, आज भी अनेकों की भावनाओं में वे महान् हैं। पर अनेकों के दृष्टिकोण में, इन रचनाओं में आनन्द का कोई कारण नहीं। अतः आज 'साधारणीकरण' एक मार्क्समौल घटक नहीं है। कल का साधारणीकरण आज सह विचारको, सहचिंतकों, सहहित वाले सामाजिक प्रश्न समूहों में विभक्त हो चुके हैं।

ऐसी स्थिति में प्रपञ्चवादियों की ईमानदारी की प्रसंसा होनी चाहिए कि उन्होंने सत्य मन से यह स्वीकार किया है कि वे सामाजिक अनुभवों को व्यक्त नहीं करते, और यह कि मही-मही सम्प्रेषण की कठिनाई को समझकर वे पाठक को मनोमुक्त अर्धग्रहण करने के लिए स्वतन्त्र छोड़ देते हैं तथा मुक्त आसंगे के सहारे वे उपचेतन के मर्मों का उद्घाटन करना चाहते हैं। उनकी भाषा के सम्बन्ध में भी स्वीकारोक्ति सराहनीय है कि गद्य की भाषा से भिन्न कोटि की भाषा का प्रयोग वे इष्ट मानते हैं। उनके द्वादश सूत्रों में भी उनकी यह ईमानदारी प्रत्यक्ष झलकती है।

प्रपद्यवाद क्या है ?

सामान्यतः शाब्दिक अर्थ के रूप में इसे गद्य और पद्य का मिश्रित रूप माना गया है। वस्तुतः ऐसा है नहीं। प्रो० निशान्तकेतु ने अपनी पुस्तक 'शब्दान्तर' में इस शब्द का शील निरूपण करते हुए लिखा है—'पद्य का अर्थ है कवि कृति (पद चरणमहंति इति पद्यम्)। 'प्र' उपसर्ग पूर्वक 'पद' धातु से यत् प्रत्यय लगाने पर प्रपद्य शब्द निष्पन्न होता है। वस्तुतः प्रपद्य एक प्रवृत्ति है, प्रवहमान आलेख है या उत्कृष्ट पद्य अथवा प्रपद्य एक प्रपद्यमान प्रक्रिया है, प्रपन्न निष्कर्ष नहीं। प्रयोग को साध्य के रूप में स्वीकार करने वाले इस यन्त्र का नाम (प्रपद्यमान) उपयुक्त ही है। कविता और सम्पन्न शीलता का सूचक शब्द 'प्रपद्य' अपने 'प्र' का अनेकार्यक अर्थ रखता है। 'प्र' का अर्थ पार्यवय से लेकर—आरम्भ, प्रकर्ष, छ्याति, गति, अग्रोन्मुखता, आयाम तक एकाधिक है। लेकिन यह तो शब्दाभित अनुसंधान है। ऐतिहासिक वास्तविकता यह है कि 'प्रपद्य' नाम 'प्रयोगवादी पद्य' का साकेतिक सार है, सलोप नाम है। प्रयोगवादी शब्द का 'प्र' और 'पद्य' मिलकर 'प्रपद्य' हो चला।" ¹⁶

प्रपद्य नामकरण की ऐतिहासिकता यह है कि 'पाटल' में प्रकाशित कविताओं के लिए 'प्रयोगवादी पद्य' और बाद में 'प्रपद्य' नाम दिया जाने लगा। प्रपद्यवाद का कोई पूर्व प्रपद्य नहीं मिलता। प्रपद्यवादी इसे स्वीकारते भी नहीं—“प्रपद्यवाद महान् पूर्ववर्तियों की परिपाटियों को भी निष्प्राण मानता है। इसी प्रकार वे 'उत्तर प्रपद्य' के अस्तित्व को भी वजित कर चुके हैं—“प्रपद्यवाद दूसरों के अनुकरण की तरह अपना अनुकरण भी वजित समझता है।” (चतुर्थ सूत्र)

हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल में पद्य अथवा गद्य की प्रायः समस्त नवीन सचेतना या आन्दोलनों पर विदेशी प्रभाव समीक्षकों ने देखे हैं। भारतीय वैदुष्य की मौलिक प्रतिमा पर सदैव प्रश्न-चिह्न लगाने वालों ने तो मध्यकाल के भक्ति आन्दोलन को भी ईसाई मत की देन तक माना है। प्रत्येक नई वस्तु को आयात मानने वाले ऐसे लोगों ने प्रपद्य को गद्य-पद्यात्मक मानने में PROEM का रूपान्तरण माना है। अस्तु, स्पष्टीकरण आवश्यक है।

प्रपद्यवाद-प्रसंग में यह आरोपण रिचर्ड्स के काव्य संग्रह 'Good bye earth and other Poems' (प्रकाशन वर्ष 1958 ई०) की भूमिका के कारण हुआ। भूमिका का शीर्षक था। 'PROEM' आरोपक समीक्षकों ने PROSE + POEM = PROEM के कल्पित सूत्र के आधार पर प्रपद्यवाद पर उसी की छाया देखी। यह कल्पित सूत्र कितना आधारहीन था, यह इसी से स्पष्ट हो जाता है कि रिचर्ड्स की उक्त पुस्तक के प्रकाशन के पूर्व ही 'नकेन के प्रपद्य' का प्रकाशन 1956 ई० में हो चुका था। पुनः ध्यातव्य तथ्य यह भी है कि रिचर्ड्स ने PROEM का प्रयोग भूमिका (Preface) के अर्थ में किया था। यह PROEM पुरानी

अंग्रेजी में लैटिन और फ्रेंच का सफर करते हुए आया जिसका मूल रूप था 'PROHEME' जो बाद में PROEM हो गया जिसका अद्यतन अर्थ Preface है। स्पष्टतः यह किसी गद्य-पद्यात्मक विद्या की ओर संकेत नहीं करता। (दृष्टव्य, शब्दान्तर : प्रो० निशान्तकेतु)

वस्तुतः यह नाम नकेनवादियों ने अज्ञेय जी के प्रयोगवादिता से पलायन के कारण विवशता पूर्वक धारण किया था। नामकरण कुछ वर्षों के बाद 'पाटल' और 'प्रकाश' के सम्पादन क्रम में होता है किन्तु इसकी प्रवृत्ति भूलतः रिचर्ड्स और अज्ञेय के काफी पूर्व ही आरम्भ हो चुकी होती है। निश्चित है कि यह नाम न तो आयातित है, न छायावाद, प्रगतिवाद या सप्तक शिविर से छटें कवियों का भ्रमर होने की लालसा से धारित नाम है। प्रपद्यवाद के वास्तविक ध्येयत्व को सामने लाने हेतु केसरी कुमार को प्रस्तुत स्थापना उद्दरणीय है—“प्रयोगवाद पर इनका कुछ लिखे जाने के बाद भी यह कह देने की जरूरत है कि हिन्दी कविता में प्रयोगवाद का वास्तविक आरम्भ 1936-38 ई० में सिखी नलिन विलोचन शर्मा की कविताओं से होता है, जिनमें से कुछ ही पत्र सम्पादकों के हस्तक के पीछे छतर सकी थी।”¹⁷

प्रपद्य द्वादश सूत्री

(प्रपद्यवाद के घोषणा-पत्र का प्रारूप)

हिन्दी समीक्षा-जगत् में वस्तु का मूल्यांकन उसकी मूल्यवत्ता और मौलिकता के आधार पर नहीं, अपितु वैयक्तिक राय और बहुमत के आधार पर होता है। इस युग का कोई भी व्यक्ति अकूट भाव से यह स्वीकार करेगा कि जनतांत्रिक देश में सत्य न तो सत्य होने के कारण सत्य होता है, और न झूठ केवल झूठ होने के कारण झूठ। अपितु, सच या झूठ बहुमत की स्वीकृति का मुख्यापेक्षी होता है। प्रपद्यवाद या नकेनवाद का प्रयोगवाद से कायान्तरण के सन्दर्भ में यह कथन सत्य है कि प्रयोग को साध्य-रूप में स्वीकारने के बाद भी उन्हें यह भ्रम नहीं दिया गया। अपनी स्थिति को सफाईपूर्वक प्रयोगवाद से भिन्न स्थापित करने के लिए प्रपद्यवादियों ने प्रयोगवाद के दर्शन-सूत्र को प्रपद्य द्वादश सूत्री के रूप में, जिसे प्रपद्यवाद के घोषणा-पत्र का प्रारूप कहा गया, उपस्थापित किया। यह प्रारूप 1952 ई० में श्री नरेण द्वारा सम्पादित 'प्रकाश' में निम्न रूप में मुद्रित हुआ—

1. प्रपद्यवाद भाव और व्यञ्जना का स्थापत्य है।
2. प्रपद्यवाद सर्वतन्त्र स्वतन्त्र है, उसके लिए शास्त्र या दल-निर्धारित नियम अनुपपुक्त है।
3. प्रपद्यवाद महान् पूर्ववर्तियों की परिपाटी को भी निष्प्राण मानता है।

4. प्रपद्यवाद दूसरों के अनुकरण की तरह अपना अनुकरण भी वर्जित समझता है।

5. प्रपद्यवाद को मुक्त काव्य नहीं, स्वच्छन्द काव्य की स्थिति अभीष्ट है।¹⁸

6. प्रयोगशील प्रयोग को साधन मानता है, प्रपद्यवादी साध्य को।¹⁹

7. प्रपद्यवाद की दुःस्वभावदीय प्रणाली है।²⁰

8. प्रपद्यवाद के लिए जीवन और कोप कच्चे माल की धान है।

9. प्रपद्यवादी प्रयुक्त प्रत्येक शब्द और छंद का स्वयं निर्माता है।²¹

10. प्रपद्यवाद दृष्टिकोण का अनुसंधान है।

प्रपद्यवाद के दो नये सूत्र सन् 1954 ई० में प्रस्तुत किए गए—

11. प्रपद्यवाद मानता है कि पद्य में उत्कृष्ट केन्द्रण²² होता है और यही गद्य-पद्य में अन्तर है।

12. प्रपद्यवाद मानता है कि चीजों का एकमात्र²³ सही नाम²⁴ होता है।

इन द्वादश सूत्रों का, प्रपद्यवाद के शील-निरूपणार्थ सविस्तार अध्ययन किया जाना आवश्यक है।

1. प्रपद्यवाद भाव और व्यञ्जना का स्थापत्य है

काव्य-समीक्षा में यह यश प्रश्न सर्व्व होता रहा है कि इसमें भाव की प्रधानता है या अभिव्यञ्जना की। अपने इस प्रथम सूत्र में प्रपद्यवादी दृष्टि 'भाव' से भाव पक्ष और 'अभिव्यञ्जना' से कला-पक्ष का अर्थ लेती है। 'स्थापत्य' शब्द सन्तुलन और समन्वय का अर्थ-स्रोतक है। काव्य में भाव अथवा अभिव्यञ्जना में से किसी एक पक्ष का समर्थन और दूसरे का अर्थ विरोध नहीं किया जा सकता। इनके सम्यक् सन्तुलन पर ही काव्य की सम्पूर्ण प्रभावशालिनी संभव है, क्योंकि ये दोनों मिलकर कला-कीशल की आवृत्ति करते हैं। यही कला-कीशल मूलतः काव्य है। अरस्तू ने फॉर्मलिज्म के अन्तर्गत रूप पर विचार करते हुए इस सन्तुलन को प्रस्तुत किया था। उनके शब्दों में—“रूप उन चार कारणों में से एक है, जो पूर्णतया किसी वस्तु के अस्तित्व का आधार होते हैं। कारण चार होते हैं—1. उत्पादक, 2. उद्देश्य, 3. विषय और 4. रूप। इनमें से प्रथम दो बाह्य होते हैं और अन्तिम दो आन्तरिक।”²⁵ रूप के प्रति कट्टर अनुगामी भाव रखने वाले अरस्तू भी उद्देश्य और विषय (प्रकारान्तर से भाव) और उत्पादक तथा रूप (व्यञ्जना) को स्वीकार करते हैं।

प्रपद्यवाद की यह प्रथम दृष्टि काव्य में स्थापत्य अर्थात् व्यञ्जना-कीशल को भाव की अपेक्षा अधिक महत्त्व देती है। वह यह मानती है कि भाव कवि के मन-संस्कार तथा रचना-प्रक्रिया के अनुकूल अपनी व्यञ्जना स्वयं ग्रहण कर लेता है। इसी कारण वश, स्थायी भाव ममान रहते हुए भी, वह कहीं पद्य और कहीं गद्य-

रूप ग्रहण कर लेता है। उपन्यास, कहानी, निबन्ध, संस्मरण और महाकाव्य अथवा विभिन्न काव्य रूपों में से किसी एक में भाव की अभिव्यंजना इसी कारण होती है। व्यंजना-कौशल की इस महत्ता का यह अभिप्राय नहीं कि भाव को इस वाद में गौण माना है। यहाँ भाव इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है कि मूलतः यही रचनाकार के संस्कार और दृष्टिकोण का आधार ग्रहण कर अभिव्यक्त होता है। प्रथम सूत्र की सामासिक स्थिति यह है कि रचनाकार भाव को अपने संस्कार और परिवेश के अनुसार व्यजित करता है। व्यंजना-कौशल ही उसकी निजता और कारयित्री प्रतिभा की कसौटी है। इसी अर्थ में प्रपद्यवाद काव्य को भाव और व्यंजना का स्थापत्य (अभिव्यंजना-कौशल) मानता है।

2. प्रपद्यवाद सर्वतंत्र स्वतंत्र

इसके लिए शास्त्र या दल-निर्धारित नियम अनुपयुक्त हैं :

प्रस्तुत सूत्र में निम्न भाव सश्लिष्ट और संकुल हो गए हैं—यथा, (क) सर्वतंत्र-स्वतंत्र के अर्थ और अभिप्राय, (ख) क्या आलोचकीय और काव्य-शास्त्रीय निकष पर काव्य-रचना हो? क्या काव्य-रचना का अर्थ लक्षण-निरूपण मात्र है? प्रथम स्थिति सर्वतंत्र-स्वतंत्र का अर्थ काव्य में किसी प्रतिबद्धता या प्रतिश्रुति को अस्वीकार करना है। शब्दांतर से, यह वाद किसी भी साहित्यिक या राजनीतिक वाद से स्वयं को मुक्त घोषित करता है। इतना ही नहीं, यह सभी शास्त्रों और अभिव्यक्त तंत्रों से मुक्ति की भी घोषणा करता है। शास्त्रों से स्वतंत्रता का अर्थ कवि-पंथ से है। सर्वतंत्र-स्वतंत्रता की इस आकांक्षा के दो सद्य या आधार हैं : प्रथम यह कि प्रपद्यवाद रीतिबद्ध नहीं, रीति मुक्त काव्य है। इस कारण शास्त्र और संस्था-निर्धारित नियमों से मुक्ति इसे अनिवार्य लगती है। ऐसा करके यह काव्य की जनतान्त्रिक आधार और स्वतंत्रता देना चाहता है। प्रपद्यवाद की जनतान्त्रिकता सामूहिक नहीं, बहुमत की भी नहीं, अपितु प्रत्येक व्यक्ति की अपनी निजी सत्ता और भावों के रक्षण से सम्बन्धित है। यह वाद कविता को भावों का सहज प्रस्फुटन (Spontaneous outburst of powerful feelings) मानता है। अतः यह मानता है कि नियम बनाकर कविता लिखने से यह कविता, कविता नहीं हो सकती। नियम-निर्धारित साधे में निमित्त कविता उत्तम तो कममपि नहीं हो सकती। सामान्यतः यह स्वीकार किया जा चुका है कि काव्य-रचना में कवि के भाव और संवेदना ही आधार भूमि है। ये नितान्त वैयक्तिक हैं। यह वैयक्तिकता जितनी अप्रतिबद्ध रहेगी, काव्य-रचना उतनी सहज और उत्तम होगी। आ० नलिन जो ने इसी कारण धुरिहीनता का मर्मपथ करते हुए इसे 'दृष्टि की उदारता' माना या तथा साहित्यकार को 'बहुदेवोपासक' बताया था। उनके शब्द हैं—“यदि धुरिहीनता यही है तो यह मात्र दृष्टि की उदारता

है, जिससे रहित साहित्यकार को साहित्य के बदले किसी और क्षेत्र में ही किस्मत को आजमाना चाहिए।" घुरिहीनता की अंतिम सीमा उन्होंने यहाँ तक माना— "हमें अराजकता को अपना वह सहज प्राप्य लट्टय बनाना उचित है, जिसका स्वप्न ही राजनीतिक क्षेत्र में देखा गया है।" 26

संलग्न प्रश्न यह है कि क्या काव्य-धर्म लक्षण निरूपण मात्र है? प्रपद्यवाद का उत्तर दो दिशाओं में विभक्त है—(क) शास्त्रों के नियम और लक्षण पढ़कर उत्तम काव्य नहीं रचा जा सकता। इसी कारण भक्तिकालीन कवियों की अपेक्षा रीतिकालीन कवि हीनतर हैं। (ख) जीवन और काव्य-शास्त्र के लक्षण कविता से निकलने चाहिए। प्रायः ऐसा हुआ भी है। तुलसीदास के मानस से आ० शुक्ल ने तथा कबीरदास से आ० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने आलोचना के प्रतिमान निर्धारित कर दिए। निष्कर्ष यह है कि प्रपद्यवाद प्रत्येक स्थिति में कवि की स्वतंत्र सत्ता का आकाशी है। यह 'कविमंतीपो परिभू. स्वयभू.' की मान्यता को स्वीकार करता है तथा यह आग्रह करता है कि कवि की भाव-सत्ता से बड़ा शास्त्र, दल, नियम और आलोचना-सूत्र नहीं है। कवि की संलग्नता, इस आधार पर, मात्र अपनी संवेदना और दृष्टि के साथ होनी चाहिए। इसके प्रति उसकी ईमानदारी सर्वोच्च होनी चाहिए, शेष चीजें कवि और काव्य के लिए गौण हैं।

3. प्रपद्यवाद महान् पूर्ववर्तियों की परिपाटी को भी निष्प्राण मानता है:

'प्रयोग' के अर्थ-व्यक्तित्व पर विचार करते हुए यह निवेदन किया जा चुका है कि यह एक वैज्ञानिक दृष्टिकोण है, जिसमें किसी भी सत्य को अंतिम सत्य नहीं माना जाता है तथा यह प्रत्येक सत्य को परिस्थितियों की सापेक्षता में देखने का प्रयास करता है। इस आधार-दृष्टि के तीन स्पष्ट संकेतार्थ हैं—(क) किसी सत्य या निष्कर्ष को अंतिम नहीं माना जाना, (ख) सत्य का परिस्थिति-सापेक्ष होना। परिस्थिति काल-देश-सापेक्ष होती है। अस्तु, उसकी सतत परिवर्तनशीलता में विश्वास रखना, (ग) जिज्ञासा, दृष्टि और विकसित यथार्थ के परिप्रेक्ष्य में प्रयोग-द्वारा सत्य के नये आयामों को जानने की प्रवेष्टा करना।

उपर्युक्त दृष्टि प्रयोग की आधार-भूमि है। इस कारण यह स्वाभाविक परिणाम है कि प्रपद्यवाद 'परिपाटी' अर्थात् 'परम्परा' को निष्प्राण मानता है। इस वाद की यह दृष्टि है कि परम्परा का सम्बन्ध प्रकट और अधिकांशतः भूतकाल से रहता है। उसके चिन्तन और उसकी स्थापनाओं में से अधिकांश अपने विगत काल की आवश्यकताओं की सतुष्टि के लिए बनाए गए होते हैं। इस कारण परम्परा में कदाचित् वह शक्ति नहीं होती कि वह हमारे वर्तमान युग और बोध को प्रेरणा दे सके। ध्वन्यर्थ है कि वर्तमान की समस्याओं और आशा-आकांक्षाओं

की परितृप्ति के सूत्र वर्तमान में ही उपलब्ध हो सकते हैं। इस तथ्य की दूसरी दिशा यह है कि उसको निर्धारित करने वाले व्यक्ति वर्तमान तक जीवित नहीं होते। इस कारण परम्परा के अनेकांशों को भुग-सापेक्ष बनाना सुकर नहीं होता। यही कारण है कि परम्परा का अक्षरशः पालन करने वाला व्यक्ति समाज को यथास्थान सुरक्षित तो रख सकता है, उसे आगे नहीं बढ़ा सकता। परम्परा एक प्रकार से शव-भार है और यह स्वाभाविक है कि भारग्रस्त व्यक्ति की गति तीव्र नहीं हो सकती और न वह इच्छानुसार गमन ही कर सकता है। प्रपद्यवाद के इस सूत्र से उसकी वर्तमान धर्मिता और विकासवादिता के साथ-साथ प्रगतिवाद और विद्रोह-दर्शन भी सिद्ध होता है।

किन्तु, क्या यह संभव है कि रचनाकार सर्वतोभावेन परम्परा से विच्छिन्न हो सकता है? आ० नलिन विलोचन शर्मा ने 'हिन्दी साहित्य की महान् परम्पराएँ' शीर्षक निबन्ध में साहित्य के अन्तर्गत प्रवाहित उन परम्पराओं का उल्लेख किया है जो न्यूनाधिकतः सभी रचनाओं में स्पन्दित रहती हैं अर्थात् परम्पराएँ वही तक ग्राह्य हैं, जहाँ तक वर्तमान को भविष्य के क्षितिज तक सीधता से उल्लिखित करने में सहायक सिद्ध हो पाती हैं। इस सूत्र में अतिशयोक्ति दोष का आभास होता है, पर, एक सीमा तक यह सिद्धान्त सही भी है। आज तुलसीदास-जैसे महान् पूर्ववर्तियों की अनुकृति पर अवधी में रचना होने लग जाय तो यह वर्तमान युगधर्मिता के अनुकूल बात नहीं होगी। काल-सापेक्षता, साहित्येतिहास-सन्दर्भ, समूह रिकथ आदि कारणों से ही तुलसीदास का महत्त्व है। रचना-प्रक्रिया और युग-परिवर्तन के कारण उनमें अनुकरणीयता नहीं रह गई है। दूसरी बात अनुकरण से सम्बद्ध है। परिपाटी को वर्तमान में अनुकरण से जीवित रखने का तात्पर्य उसका अनुकरण करना है। ध्यातव्य है कि अनुकृति अनुकृत से उत्कृष्ट नहीं होती है। जब प्रपद्यवाद अपनी मौलिकता एवं प्रयोग-नवीनता की घोषणा करता है, तो उसके लिए अनुकृति वजित होती है। अतः प्रपद्यवाद की घोषणा, कि वह महान् पूर्ववर्तियों की परिपाटी को भी निष्प्राण मानता है, सही है।

4. प्रपद्यवाद दूसरों के अनुकरण की तरह अपना अनुकरण भी वजित समझता है :

पूर्वसूत्र में परम्परा की निष्प्राणता को स्पष्ट करते हुए यह देखा गया है कि प्रपद्यवाद किस कारण और किन सीमा तक इसे निष्प्राण मानता है। अतः इस वाद ने आप्रहपूर्वक अनुकरण को अस्वीकार किया, क्योंकि इससे मौलिकता नहीं आ सकती और नूतन प्रयोग की संभावना भी समाप्त हो जाती है। इसी कारण अपने द्वारा दूसरों के अनुकरण के साथ अपने अनुकरण को भी इसने वजित किया। इसीलिए जिन तीन कवियों ने प्रपद्यवादी रचनाएँ की, उनके मंडल में कोई चौथा

नाम सम्मिलित नहीं हो सका। मौलिकता-रक्षण और प्रयोग-साध्यता की दृष्टि से यह सूत्र अत्यन्त मूल्यवान् है। फिर भी यहाँ ध्यातव्य है कि प्रपञ्चवादियों ने कबीर और निराला के व्यंग्य तथा प्रगतिवादियों की तरह संस्कृति-भंजन के अनुकरणवत् उदाहरण प्रस्तुत किए हैं। इसके सम्बन्ध में यही कहना पर्याप्त है कि ये अनुकरण के अर्थ में अनुकरण नहीं हैं। प्रपञ्चवादियों ने इनका कच्चे माल के रूप में प्रयोग किया है, जिसकी पुष्टि आठवें सूत्र से होती है।

तृतीय और चतुर्थ अध्याय में वेन्द्रस्य विषय 'परम्परा' है। 'नकेन' के तीसरे कवि श्री नरेस ने 'कविता और हिन्दी कविता' शीर्षक निबन्ध में इस विषय पर अत्यन्त गम्भीरतापूर्वक विचार किया है। हम आवश्यक समझते हैं कि उनके विचार देखे जाएं। उनको दृष्टि में प्रयोगवादी कवि परम्परा से अलग रहता हुआ उसे देखना भी है। उनके शब्द हैं—“प्रयोगवाद का कवि जहाँ अपने को इन परम्पराओं से अलग रखता है, वही वह परम्परा को देखता है। परम्परा आज उतना ही रहस्यमय शब्द हो उठा है, जितना रहस्य शब्द स्वयं। लेकिन क्या ऐसा कहा जा सकता है कि परम्परा में समय के साथ चलकर जो अभ्यास डाले गए हैं, उनसे कोई भिन्न भाव है? निश्चय ही इस तरह देखने से परम्परा का मूल्य एक सन्धे असें तक होने वाली बातों के अभ्यास में बढ़ जाने के अतिरिक्त और कुछ नहीं रह जाता, और इसी अर्थ में परम्परा अभ्यासी के समय का स्रोतक बनकर रह जाती है, हम जब परम्परा की दुहाई देते हैं, सब हम यह भूल जाते हैं कि प्रत्येक पीढ़ी की परम्परा प्रायः एक ही वर्षों से अधिक हो ही नहीं सकती। परम्परा का तब इतना ही काम रहता है, कि वह हमारे जीवन के विभिन्न पहलुओं के क्षेत्र में हमें अभ्यस्त (conditioned) करती है। हमने अपनी ऊपर की पीढ़ी से सुना कि तुलसीदास की रामायण एक ऐसा महत्त्वपूर्ण बृहत् ग्रन्थ है कि उसमें हमारा सारा जीवन समा जा सकता है। इस प्रकार परम्परा के द्वारा भावनाओं की अभिव्यक्ति-अभ्यस्त (conditioning) होती है, उसके कारण हम परम्परा की ठोस जमीन से अलग किसी नये तरह जीवन पर खड़े होने को तैयार नहीं होते।”

परम्परा या अनुकरण की सीमा-परिधि किस प्रकार नवीन भाव-दशाओं, उनसे उत्पन्न संघर्ष के दबावों और कुहेलिका में प्रकाश-क्षण-निर्माण कर पाने में प्रायः असमर्थ हो जाती है, यह निष्कर्ष-संस्थापन उपर्युक्त विश्लेषण से अनायास ही प्रकट हो जाता है। यही कारण है कि प्रत्येक नया सामाजिक दायित्व-बोध नये सिद्धान्त से जीने की आवश्यकता अनुभव करेगा। अतः आगमिष्यत् काल में अपने-अपने ढंग और अपनी-अपनी आवश्यकता के अनुरूप प्रयोग की आवश्यकता होगी। प्रयोग की इस विरन्तन शाश्वत अपेक्षित अनिवार्यता को सभी संतुष्ट किया जा सकेगा, जब वह अनुकरण और परम्परा से विमुक्त हो।

5. प्रपद्यवाद को मुक्त काव्य नहीं, स्वच्छन्द काव्य की स्थिति अभीष्ट है :

पूर्व के दो सूत्रों अनुकरण और परम्परा से मुक्ति की घोषणा-सम्बन्धी स्थिति प्रपद्यवाद के संदर्भ में देखी जा चुकी है। इनसे मुक्ति के माध्यम यह प्रश्न स्वाभाविक है कि तब इनके स्थान पर विकल्प क्या हो? स्वच्छन्दतावाद को इसी विकल्प के रूप में प्रपद्यवादियों ने स्वीकृत किया है। साहित्यिक उदारतावाद ही स्वच्छन्दतावाद माना गया है। इसकी प्रमुख तीन विशेषताएँ हैं—गहरा तथा आध्यात्मिक स्तर का प्रकृति-प्रेम, एक व्यापक तथा उदार मानवतावाद में विश्वास तथा काव्य की मुक्त तथा स्वच्छन्द अभिव्यक्ति-प्रणाली। जब कोई रचनाकार यह अनुभव करता है कि साहित्य जीवन की तरह ही गतिशील तथा युग एवं परिवेश के अनुकूल परिवर्तनशील है, तब वह स्वच्छन्दतावाद को स्वीकार करने की स्थिति में होता है। ऐसी स्थिति आने हो उसमें वैयक्तिक स्तर का विद्रोह-भाव जन्म लेता है। प्रपद्यवाद के पाँचवें सूत्र की यही स्थिति है।

प्रस्तुत सूत्र के अन्तर्गत सूत्रकार ने दो बातें और जोड़ी हैं—(1) *Vers Libere* : *Vers Libre* और (2) काव्य के लिए देखिए 'दृष्टिकोण' मासिक के प्रथम अंक का प्रथम निबन्ध। प्रथम सूत्र के समान इस सूत्र में भी शिल्प की बात है, तथापि इस सूत्र की अभिव्यक्ति-तन्त्र-सम्बन्धी अपनी अलग विशेषता है।

फ्रेंच का '*Vers Libre*' अंग्रेजी का '*Free Verse*' और हिन्दी का 'मुक्त काव्य' समानार्थी हैं। इसी प्रकार फ्रेंच का '*Verse Libre*' और हिन्दी का स्वच्छन्द छन्द या स्वच्छन्द काव्य का तात्पर्य काव्यगत छन्दविधान की परम्परा से मुक्ति है और स्वच्छन्दकाव्य का तात्पर्य काव्योपजीव्य अथवा काव्य विषय एवं उसकी अभिव्यक्ति-पद्धति की स्वच्छन्दता से है। आचार्य श्री नलिन विलोचन शर्मा ने उक्त निबन्ध (हिन्दी साहित्य की महान् परम्पराएँ) में इस अंतर को स्पष्ट करते हुए लिखा है—“काव्य मुक्त होने पर स्वच्छन्द नहीं हो सकता। इसी तरह स्वच्छन्द होने पर वह मुक्त न हो तो कोई आवश्यक नहीं। मुक्त काव्य का अर्थ पद्य तन्त्र (*Verse Mechanism*) से मुक्ति मात्र है। यदि कविता का रूप-विन्यास नियमानुमोदित नहीं है तो वह मुक्त मानी जायगी। लेकिन, हम अनवरत देखते हैं कि पद्यकीणल सम्बन्धी मुक्ति के बावजूद कविता में विषयगत स्वच्छन्दता नहीं आने पानी। कविता की आकृति तो बदल जाती है, किन्तु उसकी प्रकृति में कोई परिवर्तन नहीं हो पाता।” पुनः वे लिखते हैं—“पोशाक बदलना मुक्तता है, जबकि विचार बदल लेना स्वच्छन्दता। अधिक आवश्यक वैचारिक परिवर्तन है। परिधान परिवर्तन अपेक्षया सरलतर भी है। केवल परिधान-परिवर्तन से ही कोई आधुनिक तथा प्रगतिशील नहीं माना जा सकता। उदाहरण के लिए आजकल कुछ भारतीय मुक्त परिधान से हिप्पी हैं,

किन्तु विचार से नहीं।”

स्वयं प्रपद्यवादी कविताएं मुक्त और स्वच्छन्द दोनों हैं। दोनों में प्रपद्यवाद के लिए अधिक अभीष्ट है, स्वच्छन्द काव्य। सूत्र-प्रपत्ति में ऐसा आभास मिलता है कि प्रपद्यवाद को मुक्त काव्य की नहीं, स्वच्छन्द काव्य की स्थिति अभीष्ट है। “मुक्त काव्य के साथ नहीं” का अर्थ गौणता में है।

स्वच्छन्दता को स्वाभाविकता को और भी उद्दीप्त करने के लिए कहा जा सकता है कि साहित्य का इतिहास ही स्थिर रीतियों (Conventions) और स्वच्छन्दता के गपपं का इतिहास है। साहित्य बारी-बारी से इन्हीं दोनों पथों पर अग्रसर होकर विकसित होता आया है। पहला रास्ता निर्माणकर्ताओं का और दूसरा साहसी विद्रोहियों और पथ के अन्वेषकों का होता है। स्वच्छन्दतावाद परम्परागत रीतियों के विरुद्ध विद्रोह करता है। इस विद्रोह की ध्वसात्मक और निर्माणात्मक दो प्रवृत्तियाँ होती हैं। स्वच्छन्दतावाद अपेक्षया ध्वसात्मक इसलिए होता है कि वह प्राचीन मृत रूढ़ियों से ऊब गया रहता है। साथ ही, वह निर्माणात्मक भी होता है, क्योंकि उसमें नये रास्तों का अनुसंधान करके साहित्य को जीवंत और सशक्त बनाने की प्रबल कामना होती है। स्वच्छन्दता को प्रिय अभीष्ट मानने के पीछे प्रपद्यवाद की आधारभूत स्वाभाविकता है। इसके पीछे दो मौलिक कारणों को देखा जा सकता है। प्रथम यह कि परिवर्तित परिस्थिति में जीवन के सन्दर्भ और आसग (Association) बदल जाते हैं। परिणामतः नये सन्दर्भ और आसग के अनुकूल नयी काव्य चेतना, नये भाव और नयी व्यंजना आवश्यक होती है। काव्य में इसी कारण स्थिर रीतियों (Conventions) का परित्याग और नयी रीतियों का स्वीकार आवश्यक हो जाता है। नये के स्वीकार के लिए प्रयोग आवश्यक हो जाता है। अब प्रश्न यह शेष रह जाता है कि प्रयोग की आवश्यकता को स्वच्छन्दतावाद किस प्रकार पूरा कर पाता है। इस प्रश्न का उत्तर स्वच्छन्दतावाद का अर्थ देता है। स्मरणीय है कि साहित्यिक उदारतावाद को ही स्वच्छन्दतावाद कहा जाता है। उदार दृष्टि के कारण स्वच्छन्दता का आशय ग्रहण करने वाले प्रपद्यवाद को प्राचीन काव्यरूढ़ि—मृत छन्द और सुकृत मृत शब्द-योजना, मृत विचार वस्तु आदि को तोड़ना स्वाभाविक लगता है एवं इस कार्य में इसे कोई कठिनाई नहीं होती।

6. प्रयोगशील प्रयोग को साधन मानता है, प्रपद्यवादी साध्यको :

समस्त प्रपद्यवादी दर्शन सूत्र में यह केन्द्रस्थ है। प्रपद्यवाद के उद्भव और नामकरण के कारणों पर विचार के क्रम में यह बात स्पष्ट की जा चुकी है कि प्रयोग को साध्य मानने की दृष्टि रखने के कारण ही प्रपद्यवादियों को तयाकथित प्रयोगवादी (सप्तक परम्परा के कवि मण्डल) से अपने को पृथक् करने की

आवश्यकता पड़ी थी। 'प्रयोग की साध्यता' ही प्रयोगवाद की आत्मा है, जिसे प्रपञ्चवादियों ने बड़े आग्रहपूर्वक स्वीकार किया है। यह सत्य है कि हिन्दी काव्य-परम्परा में सर्वदा कुछ-न-कुछ प्रयोग हुए हैं, तथापि प्रयोग को साध्य रूप में स्वीकारने की बात मार्मिक रूप से प्रपञ्चवाद ने ही की। परिणामतः इस सूत्र का गुरुत्व स्वतः सिद्ध है।

इस सूत्र के माध्यम से दो बातें कही गई हैं—(क) प्रपञ्चवाद का प्रयोग को साध्य रूप में स्वीकारना और (ख) प्रपञ्चवाद की प्रयोगशीलता से तुलना (हम कह सकते हैं तथाकथित प्रयोगवाद से, क्योंकि प्रयोगशीलों को ही असली प्रयोगवादी माना गया है।)। इन बातों की वृहत् व्याख्या अपेक्षित नहीं है। नातिदीर्घ विश्लेषण हेतु हम पहले प्रयोगवाद और प्रयोगशील के पार्यन्त को सामने रखना चाहेंगे। इस सूत्र की टिप्पणी में 'तुलना कीजिए—चरित्रशील और चरित्रवाद—प्रयोगशील और प्रयोगवाद' संलग्न किए गए हैं तथा अर्थ-स्पष्टीकरण के लिए एंटरिस और एक्सपर्ट शब्दों के अर्थ-पार्यन्त को सामने लाया गया है। इस आधार पर यह बात पूरी तरह से साफ हो जाती है कि प्रयोग को जो साध्य मानता है, वह प्रयोगवादी तथा जो इसे साध्य-रूप में अनिवार्य नहीं समझता, वह प्रयोगशील है। निष्कर्ष यह कि प्रपञ्चवादी ही वास्तविक प्रयोगवादी थे, किन्तु उन्हें यह आख्या चाहकर भी नहीं मिली।

अब यह बात विचारणीय है कि प्रपञ्चवाद ने प्रयोग को साध्य-रूप में स्वीकार किया है तो उसके पीछे कारण क्या है—कैशन मात्र या कोई आन्तरिक प्रतिबद्धता? अंग्रेजी के सुप्रसिद्ध प्रयोगशील उपन्यासकार फिलिप टायनबी ने लिखा है कि यूरोप के कुछ स्थानों में ऐसी पुस्तकें, जिनमें वाक्य सीधे नहीं, बल्कि ऊपर से नीचे की ओर छपे हों, या जिनकी विविध रंगों में छपाई हुई हो, माहस-पूर्ण या मनोरंजक प्रयोग के रूप में स्वीकार की जाती है। चाहे उनका वस्तु तत्त्व बहुप्रमुक्त और अनुकूल ही क्यों न हो।²⁷ दूसरे प्रकार के प्रयोग निम्नोक्त होते हैं। इन्हे प्रयोग के लिए प्रयोग कह सकते हैं। यदि यह सिद्धान्त सही है कि कला और साहित्य में वस्तु तत्त्व और रूप तत्त्व (भावपक्ष और कक्षापक्ष) अविच्छिन्न और अविभाज्य होते हैं, तो यह मानना पड़ेगा कि वस्तु तत्त्व के आग्रह के कारण ही कलात्मक प्रयोग किए जाते हैं। वस्तु तत्त्व की नवीनता के कारण जब परम्परागत रूप-शिल्प अभिव्यक्ति का सफल और समर्थ माध्यम नहीं रह जाता, तो उसे छोड़कर नवीन रूपाकार की योजना करनी पड़ती है। हम कहना चाहेंगे कि नकेन-वादियों ने प्रयोग को साध्य माना है, तो इसके पीछे साहित्यिक कैशन का आग्रह नहीं, बल्कि आन्तरिक साध्यता के कारण, जो बुध्दी बोध में उत्पन्न दबाव है।

7. प्रपद्यवाद की दृक् वाक्यपदीय प्रणाली है :

यह प्रपद्यवाद का शैली-मूत्र है। इसमें दो व्याख्येय छण्ड हैं—(क) दृक् वाक्यपदीय और (ख) प्रणाली। 'प्रणाली' शब्द का अर्थ-अभिप्राय रचना-प्रक्रिया है। इसके अन्तर्गत सर्जन-प्रक्रिया, सर्जन-धर्म एवं सर्जन शीलता सम्मिलित हैं। यह स्वाभाविक सत्य है कि कला और साहित्य एक दृष्टि-विशेष-द्वारा रचे जाते हैं। दृष्टि-वैशिष्ट्य की भिन्नता के कारण रचना-प्रक्रिया में भिन्नता आती है। यह सम्भव नहीं कि दृष्टिगत भिन्नता रखकर कवि एक जैसी रचना-प्रक्रिया स्वीकार करे। जैसे—वस्तु-तत्त्व के पार्यवय से रूप-तत्त्व में परिवर्तन होता है, वैसे ही काव्य-दृष्टि की भिन्नता से रचना-प्रक्रिया में परिवर्तन होता है।

'दृक् वाक्यपदीय' की रचना दृक् + वाक्य + पद के मेल से हुई है। 'दृक्' का अर्थ दृष्टि या दर्शन, 'वाक्' का अर्थ वाक्य (ध्वनि और अभिव्यञ्जना का वाहक आधार वाक्य है) तथा 'पद' का अर्थ परसर्ग और प्रत्यादि से प्रयुक्त शब्द है। ऐसे ही शब्दों से वाक्य निर्माण होता है। इस सूत्र में प्रयुक्त तीन शब्द रचना प्रक्रिया के तीन आयाम प्रस्तुत करते हैं। इनका अनुशीलन इस प्रकार सम्भव है—(क) दृक् → दृष्टि → द्रष्टा : इसके अन्तर्गत यह सिद्धान्त निहित है कि द्रष्टा दृश्य का अपनी दृष्टि के अनुकूल दर्शन करता है। सकेतार्थ यह है कि रचनाकार जब किसी वस्तु को देखता है, तब वह अपने चिन्तन और संस्कार अथवा अपने व्यक्तित्व का उस पर आरोपण करता है। (ख) वाक् (वाक्य) इस दूसरी स्थिति में ध्वनि या ध्वन्यर्थ व्यञ्जना का स्फोट रूप आता है। स्मरणीय है कि स्फोट-वादियों ने स्फोट को नाद का शाश्वत, अविभाग्य सर्जनात्मक रूप माना है तथा यह स्थापित किया है कि स्फोट विचार का वह वास्तविक माध्यम है, जो चित्त में किसी शब्द के उच्चरित होते ही अर्थ के रूप में उद्भाषित होता है। इस सिद्धान्त के अनुसार शब्दों का अर्थ, जो प्रकट होता है, वह न तो वर्णों से होता है और न वर्णों से बने हुए शब्दों में होता है, बरन इन वर्णों से बने हुए शब्दों में सन्निहित शक्ति के कारण अभिव्यक्त होता है।¹⁰ प्रपद्यवाद द्वारा स्वीकृत और व्यवहृत वाक् का सीधा अभिप्राय यह है कि यही द्रष्टा (कवि) चित्त में उच्चरित शब्द को काव्य रूप में प्रस्तुत करता है। इस प्रक्रिया का महत्व एक ओर काव्य की शुद्धता से है, दूसरी ओर चित्त पर मुद्रित भावों के प्रकाशन के कारण। यह वाद कवि की निजता का रक्षण कर पाने में समर्थ होता है। इसके कारण काव्य की काव्येतर प्रतिबद्धता मर्याप्त होती है और यह वाद सर्वतन्त्र हो जाता है। (ग) पद—इस तीसरी स्थिति में दृष्ट और ध्वनित को पद निबद्ध किया जाता है। इस स्थिति में पदचिन्ते ही कवि (Subject) और वस्तु जगत् (object) के मध्य द्रष्टा-दृश्य सम्बन्ध स्थापित होता है।

इस सूत्र में 'पद' अन्तिम इकाई है। हम जानते हैं कि भाषा की अन्तिम इकाई

वाक्य है। विभक्ति हीन ध्वनि-समुच्चय शब्द होता है, विभक्ति युक्त पद। यह दृक् और वाक् की तुलना में पद को महत्ता प्रदान की गई है, जिसका सम्बन्ध पद्य और गद्य के गठन और व्यञ्जना पद्धति से है। पद का प्रयोग गद्य और पद्य दोनों में होता है। किन्तु दोनों की प्रयोग पद्धति में भौतिक अन्तर है। गद्यकार वाक्य विन्यास पर बल देता है, कवि शब्द और शब्द संयोजन पर। प्रयोग पद्धति के इस अन्तर के कारण ही गद्य और पद्य में अन्तर होता है जिसकी पुष्टि प्रपद्यवाद का ग्यारहवां सूत्र करता है।

‘वाक्यपदीय’ की एक दूसरी व्याख्या भी सम्भव है। इसकी सलग्नता स्फोट-वाद के अन्तर्गत वैय्याकणिक सिद्धान्तकारों से है, जिनमें भर्तृहरि सर्वप्रमुख हैं। पदार्थ तत्त्व-विवेचन प्रसंग में अपने महान् ग्रंथ ‘वाक्य पदीयम्’ में उन्होंने इस शब्द का अर्थ संश्लेषण इन शब्दों में किया है—‘वाक्य पदीय वाक्यच पद च पदेते अधिकृतं सूत्र वाक्य पदीयम्’। इस प्रकार यह स्पष्ट किया जा सकता है कि प्रपद्य-वादियों द्वारा स्वीकृत और व्यवहृत इस सूत्र में प्राचीन ‘वाक्य पदीय’ की महान् स्थापना तथा आधुनिक रचना-प्रणाली समन्वित हो गई है। प्राचीन आर्य परम्परा ‘वाक्यपदीय’ में प्रयुक्त शब्द दृष्टि अर्थ में ही प्रकृत हुआ है, जिसकी पुष्टि इस सूत्र से होती है—‘ऋषय मत्र द्रष्टारः’। प्रपद्यवाद भी इसे इसी रूप में स्वीकार करता है कि प्रपद्यवादी कवि वस्तु को अपनी दृष्टि और संगीत में देखता है। देखने की इस पद्धति का अर्थ-विस्तार प्रपद्यवाद के दसवें सूत्र के रूप में होता है।

प्रस्तुत सूत्र की टिप्पणी के रूप में Verbi Voco Visual method अंकित है। यह पद्यांश फ्रेंच-अंग्रेजी शब्दों के मेल से विनिर्मित है। इससे वाक्यपदीयता को लक्षित किया गया है। Verbi Voco Visual क्रमशः पद, ध्वनि और दृश्य के अर्थ में व्यवहृत हुए हैं। यह शब्द-विन्यास फ्रेंच-अंग्रेजी रचना-प्रक्रिया स्पष्ट करता है। संस्कृत काव्यशास्त्र तथा व्याकरण एवं प्रपद्यवादियों ने पहले दृष्टि, फिर ध्वनि और अन्त में पद की प्रणाली स्वीकार की है। इसके विपरीत फ्रेंच-अंग्रेजी-प्रणाली में पहले पद, फिर ध्वनि और अन्त में दृष्टि (दृश्य) को स्वीकार किया गया है।

इस सूत्र के विश्लेषण के अंत में ‘पद’—सन्दर्भ में एक विशेष तथ्यात्मक आप्रह को देखना आवश्यक-सा है। प्रपद्यवाद के तीसरे कवि नरेश की मान्यता है कि कविता न तो भावों से लिखी जाती है और न विचारों से, अपितु यह शब्दों में लिखी जाती है। इस कारण प्रपद्यवाद में प्रयुक्त शब्द (पद) का अंश महत्त्व हो जाता है। इस स्थिति में प्रपद्य-सूत्रकार केसरी कुमार की स्थापना है कि प्रपद्य-वाद तरह-तरह से वस्तु-मन्त्रेय को देखता है, और उसे नई संगतियों में देख सकने के कारण ही प्रपद्यवादी कवि अपने आधार के लिए नैतिक स्थोक्ति पाता है। स्वीकृत संगतियों के व्यवहार में धिक्-पिट जाने के कारण वे व्यञ्जनक नहीं होतीं,

7. प्रपञ्चवाद की दृक् वाक्यपदीय प्रणाली है :

यह प्रपञ्चवाद का शैली-मूत्र है। इसमें दो व्याख्येय खण्ड हैं—(क) दृक् वाक्यपदीय और (ख) प्रणाली। 'प्रणाली' शब्द का अर्थ-अभिप्राय रचना-प्रक्रिया है। इसके अन्तर्गत सज्जन-श्रुति, सज्जन-धर्म एवं सज्जन शीलता सम्मिलित हैं। यह स्वाभाविक सत्य है कि कला और साहित्य एक दृष्टि-विशेष-द्वारा रचे जाते हैं। दृष्टि-वैशिष्ट्य की भिन्नता के कारण रचना-प्रक्रिया में भिन्नता आती है। यह सम्भव नहीं कि दृष्टिगत भिन्नता रखकर कवि एक जैसी रचना-प्रक्रिया स्वीकार करे। जैसे—वस्तु-तत्त्व के पार्यंक्य से रूप-तत्त्व में परिवर्तन होता है, वैसे ही काव्य-दृष्टि की भिन्नता से रचना-प्रक्रिया में परिवर्तन होता है।

'दृक् वाक्यपदीय' की रचना दृक् + वाक्य + पद के मेल में हुई है। 'दृक्' का अर्थ दृष्टि या दर्शन, 'वाक्' का अर्थ वाक्य (ध्वनि और अभिव्यञ्जना का वाहक आधार वाक्य है) तथा 'पद' का अर्थ परसर्ग और प्रत्यादि से प्रयुक्त शब्द है। ऐसे ही शब्दों से वाक्य निर्माण होता है। इस सूत्र में प्रयुक्त तीन शब्द रचना प्रक्रिया के तीन आध्याम प्रस्तुत करते हैं। इनका अनुशीलन इस प्रकार सम्भव है—(क) दृक् → दृष्टि → द्रष्टा इसके अन्तर्गत यह सिद्धान्त निहित है कि द्रष्टा दृश्य का अपनी दृष्टि के अनुकूल दर्शन करता है। संकेतार्थ यह है कि रचनाकार जब किसी वस्तु को देखता है, तब वह अपने चिन्तन और संस्कार अथवा अपने व्यक्तित्व का उस पर आरोपण करता है। (ख) वाक् (वाक्य) इस दूसरी स्थिति में ध्वनि या ध्वन्यर्थ व्यञ्जना का स्फोट रूप आता है। स्मरणीय है कि स्फोट-वादियों ने स्फोट को नाद का शाश्वत, अविभाज्य सज्जनात्मक रूप माना है तथा यह स्थापित किया है कि स्फोट विचार का वह वास्तविक माध्यम है, जो चित्त में किसी शब्द के उच्चरित होते ही अर्थ के रूप में उद्भाषित होता है। इस सिद्धान्त के अनुसार शब्दों का अर्थ, जो प्रकट होता है, वह न तो वर्णों से होता है और न वर्णों से बने हुए शब्दों में होता है, बरन इन वर्णों से बने हुए शब्दों में सन्निहित शक्ति के कारण अभिव्यक्त होता है।⁵⁰ प्रपञ्चवाद द्वारा स्वीकृत और ध्वन्युक्त वाक् का सीधा अभिप्राय यह है कि यहाँ द्रष्टा (कवि) चित्त में उच्चरित शब्द को काव्य रूप में प्रस्तुत करता है। इस प्रक्रिया का महत्त्व एक ओर काव्य की शुद्धता से है, दूसरी ओर चित्त पर मुद्रित भावों के प्रकाशन के कारण। यह वाद कवि की निजता का रक्षण कर पाने में समर्थ होता है। इसके कारण काव्य की काव्येतर प्रतिबद्धता समाप्त होती है और यह वाद सर्वतन्त्र हो जाता है। (ग) पद—इस तीसरी स्थिति में दृष्ट और ध्वनित को पद्य निबद्ध किया जाता है। इस स्थिति में पदार्थ ही कवि (Subject) और वस्तु जगत् (object) के मध्य द्रष्टा-दृश्य सम्बन्ध स्थापित होता है।

इस सूत्र में 'पद' अन्तिम इकाई है। हम जानते हैं कि भाषा की अन्तिम इकाई

वाक्य है। विभक्ति हीन ध्वनि-समुच्चय शब्द होता है, विभक्ति मुक्त पद। यहाँ दृक् और वाक् की तुलना में पद को महत्ता प्रदान की गई है, जिसका सम्बन्ध पद्य और गद्य के गठन और व्यञ्जना पद्धति से है। पद का प्रयोग गद्य और पद्य दोनों में होना है। किन्तु दोनों की प्रयोग पद्धति में मौलिक अन्तर है। गद्यकार वाक्य विन्यास पर बल देना है, कवि शब्द और शब्द संयोजन पर। प्रयोग पद्धति के इस अन्तर के कारण ही गद्य और पद्य में अन्तर होता है जिसकी पुष्टि प्रपद्यवाद का ग्यारहवां सूत्र करता है।

‘वाक्यपदीय’ की एक दूसरी व्याख्या भी सम्भव है। इसकी सलग्नता स्फोट-वाद के अन्तर्गत वैयाकरणिक सिद्धान्तकारों से है, जिनमें भर्तृहरि सर्वप्रमुख हैं। पदार्थ तत्त्व-विवेचन प्रसंग में अपने महान् ग्रंथ ‘वाक्य पदीयम्’ में उन्होंने इस शब्द का अर्थ संश्लेषण इन शब्दों में किया है—‘वाक्य पदीय वाक्यंच पद च पदेते अधिकृतं सूत्रं वाक्य पदीयम्’। इस प्रकार यह स्पष्ट किया जा सकता है कि प्रपद्य-वादियों द्वारा स्वीकृत और व्यवहृत इस सूत्र में प्राचीन ‘वाक्य पदीय’ की महान् स्थापना तथा आधुनिक रचना-प्रणाली समन्वित हो गए हैं। प्राचीन आर्य परम्परा ‘वाक्यपदीय’ में प्रयुक्त वृक् शब्द दृष्टि अर्थ में ही प्रकृत हुआ है, जिसकी पुष्टि इस सूत्र में होती है—‘ऋषय मत्र द्रष्टारः’। प्रपद्यवाद भी इसे इसी रूप में स्वीकार करता है कि प्रपद्यवादी कवि वस्तु को अपनी दृष्टि और सगीत में देखता है। देखने की इस पद्धति का अर्थ-विस्तार प्रपद्यवाद के दसवें सूत्र के रूप में होता है।

प्रस्तुत सूत्र की टिप्पणी के रूप में Verbi Voco Visual method अवित है। यह पदानुक्रम-अंग्रेजी शब्दों के मेल से विनिर्मित है। इससे वाक्यपदीयता को लक्षित किया गया है। Verbi Voco Visual क्रमशः पद, ध्वनि और दृश्य के अर्थ में व्यवहृत हुए हैं। यह शब्द-विन्यास फ्रेंच-अंग्रेजी रचना-प्रक्रिया स्पष्ट करता है। संस्कृत वाक्यशास्त्र तथा व्याकरण एवं प्रपद्यवादियों ने पहले दृष्टि, फिर ध्वनि और अन्त में पद की प्रणाली स्वीकार की है। इसके विपरीत फ्रेंच-अंग्रेजी-प्रणाली में पहले पद, फिर ध्वनि और अन्त में दृष्टि (दृश्य) को स्वीकार किया गया है।

इस सूत्र के विश्लेषण के अंत में ‘पद’—सन्दर्भ में एक विशेष साध्यात्मक आप्रह्व को देयता आवश्यक-सा है। प्रपद्यवाद के तीसरे कवि नरेश की मान्यता है कि कविता न तो भावो लिखी जाती है और न विचारों से, अपितु यह शब्दों में लिखी जाती है। इस कारण प्रपद्यवाद में प्रयुक्त शब्द (पद) का अर्थ महत्त्व हो जाना है। इस स्थिति में प्रपद्य-सूत्रकार बेमरी कुमार की स्थापना है कि प्रपद्य-वाद तरह-तरह से वस्तु-संश्लेष को देयता है, और उसे नई सगतिधों में देय करने के कारण ही प्रपद्यवादी कवि अपने आधार के लिए नैतिक स्वीकृति पाता है। स्वीकृत सगतिधों के व्यवहार में भिन्न-भिन्न जाने के कारण वे व्यञ्जनक नहीं होनी,

शब्द की भाँति, प्रत्येक कवि प्रत्येक छन्द का निर्माता होता है। पूर्व सूत्र में यह प्रमाणित किया जा चुका है कि प्रपद्यवाद मुक्त काव्य नहीं, स्वच्छन्द काव्य है। अतः छन्दों की परम्परा से मुक्ति पाने पर कविता के लिए जिन छन्दों का स्वतंत्र प्रयोग किया जायेगा, वह कवि का अपना होगा। इस सूत्र की फक्किल में लिखा गया है—“जैसे चित्रकार वर्ण-योजना का, मूर्तिकार प्रस्तर-खण्ड का

यहाँ विशेष द्रष्टव्य है कि शब्द-निर्माता के दो अर्थ हैं—(क) एक तो उस शब्दों से तात्पर्य है, जिनका निर्माण प्रपद्यवादियों ने किया है, जैसे, ‘धूलप’ (धूल + धूप + लप), ‘चिन्नेतना’ (चित्र + चेतना) इत्यादि। (ख) प्रपद्यवादी अपनी काव्य संगतियों के अनुकूल यौगिक से गृहीत शब्दों में अपेक्षित-अभीष्ट अर्थों को भरते हैं। दृष्टाव्य है कि इस सूत्र में प्रथम (खण्ड-क) गौण और द्वितीय (खण्ड-ख) विशेष महत्त्वपूर्ण है।

10. प्रपद्यवाद दृष्टिकोण का अनुसंधान है :

प्रपद्यवाद के द्वादश सूत्र में प्रायः दुक्, दृष्टि, दृष्टिकोण, देखना शब्द व्यवहृत हुए हैं, जिनसे यह प्रकट होता है कि इस वाद के कवि दृष्टि या दृष्टिकोण के प्रति अत्यन्त सजग हैं और काव्य-रचना में इन्हें अपने लिए आवश्यक प्रेरणा और माध्यम-रूप में स्वीकार करते हैं। इस सूत्र में दृष्टिकोण शब्द का व्यवहार दो उद्देश्यों को सिद्ध करने के निमित्त हुआ है। वे हैं—

(क) प्रयोग की अनिवार्यता-सिद्धि का उद्देश्य,

(ख) प्रपद्यवादी कवि की रचना-प्रक्रिया को स्पष्ट करने का उद्देश्य।

(क) प्रपद्यवाद की दृष्टि में जीवन एक ओर अपार सभावनाओं का अक्षय भंडार है तो दूसरी ओर स्वयं जीवन स्थिर नहीं है। इसकी संगतियाँ और रूप बदलते रहते हैं। यह बदलाव प्रत्यक्षतः भौतिक रूपों में और अप्रत्यक्ष रूप से सांस्कृतिक परिवेश में होना है। प्रपद्यवाद के तीसरे कवि श्री नरेश की दृष्टि में तो किसी परम्परा की अधिकतम आयु एक सौ वर्षों की होती है। ऐसी स्थिति में यह अर्थ है कि कोई व्यक्ति जीवन को एक साथ सम्पूर्णता में देख सके। इस कारण खण्डों में विभक्त करके ही जीवन का अनुसंधान किया जा सकता है। जीवन को खण्डों में विभक्त करके देखने की इसी स्थिति के कारण प्रयोग की अनिवार्यता भी स्पष्ट हो जाती है। वह इस अर्थ में कि सम्पूर्ण जीवन वह एक साथ पा नहीं सकता तथा सत्य को पाने की उसकी तीव्र लालसा है। अतः परिवर्तित परिवेश और बदलती मानसिक प्रवृत्तियों में सामंजस्य बिठाये रखने तथा सत्य को प्राप्त करने के लिए उसे प्राप्त जीवन खण्ड और वस्तु की स्थिति को सदैव प्रयोगात्मक अनुसंधान में देखते रहना होगा, ताकि वह खण्ड से प्राप्त सत्य के सहारे सत्य या सत्य की वास्तविक स्थिति को देख सके।

(ख) रचना-प्रक्रिया से सम्बन्धित दो विषय यहाँ द्रष्टव्य हैं—प्रथम यह कि प्रपद्यवाद वर्णनात्मक रूप की अपेक्षा चित्रात्मक रूप का समर्थक है। इसकी स्पष्ट धारणा है कि वर्णन गद्य का और चित्रण काव्य का गुण है। द्वितीय यह कि कवि (द्रष्टा) जब किसी वस्तु को देखता है, तब उसके मानस पर एक विशिष्ट भावच्छवि का निर्माण होता है। इस भावच्छवि पर कवि की अपनी मन स्थिति और आकांक्षाओं का बड़ा महत्वपूर्ण प्रभाव पड़ता है। ऐसी स्थिति में कवि जिस वस्तु (बिम्ब, कविता) को प्रस्तुत करता है, वह अपनी मूलावस्था में नहीं होती, हो भी नहीं सकती। प्रश्न है, ऐसी स्थिति में कवि करता क्या है? उसकी अवस्था क्या होती है? इन प्रश्नों का उत्तर है, वह एक विशेष स्थान और दृष्टि से वस्तु को देखता है। विशेष स्थान और विशेष दृष्टि ही उसका दृष्टिकोण है। दृष्टिकोण के लिए व्यवहृत अंग्रेजी शब्द 'Angle of Vision' द्वारा इसे समझा जा सकता है। दृष्टिकोण में दृष्ट (बिम्ब, कविता) और द्रष्टा (कवि) की सम्पूर्णता नहीं होती, अपितु एक छण्ड और विशेष अवस्था होती है। अपनी इसी रचना-प्रक्रिया के कारण प्रपद्यवादियों ने जीवन और स्थिति को विशेष दृष्टि (अपारम्परिक दृष्टि) में देखा है। उदाहरणार्थ, आ० नलिन जी के दो प्रपद्य 'रामगिरि' और 'नवजातक' देखे जा सकते हैं। 'रामगिरि' में अभिशापित यक्ष में, मिलन-वेला की निकटता आने पर, उत्साह के स्थान पर उदासी आ जाना तथा यह सोचना कि मिलन सत्य नहीं, प्रतीक्षा ही सत्य है, जीवन को नये दृष्टिकोण में देखने का प्रयास है। इसी प्रकार, 'नवजातक' में हिरणी की भ्याघ के प्रति प्रदर्शित समानुभूति भी जीवन को देखने का नया दृष्टिकोण देती है।

सूत्र में 'अनुसंधान' शब्द प्रयोग की साध्यता को पुष्ट करता है। 'प्रपद्यवाद दृष्टिकोण का अनुसंधान है' का अर्थ है कि यह जीने की प्रयोगात्मक क्रियाओं का अनुसंधान है। इस सूत्र की महत्ता द्वादश सूत्रों में अपेक्षाकृत एवं स्वभावतः कुछ अधिक ही है, क्योंकि इसके द्वारा प्रपद्यवादियों की प्रयोग को साध्य माने जाने की बात बलवती होती है।

11. प्रपद्यवाद मानता है कि पद्य में उत्कृष्ट केन्द्रण होता है और यही गद्य और पद्य में अन्तर है :

यह सूत्र गद्य और पद्य के अन्तर को स्पष्ट करता है। सूत्र की मौलिक उपयोगिता यह है कि पद्य के वास्तविक अर्थ को समझे बिना इसकी रचना और इसका अनुभावन संभव नहीं हो सकता। गद्य और पद्य दोनों साहित्य की दो शाखाएँ हैं और भावों का वहन करते हैं, किन्तु दोनों की प्रकृति और माध्यम स्थिति में अन्तर है। यह विचारणीय है कि साहित्य-भाषा की विकास-प्रक्रिया सरलता से जटिलता की ओर अग्रसर होती है। गद्य जटिलता में वचाव का

माध्यम है।

संस्कृत में गद्य-पद्य का अन्तर नहीं रखा गया है और काव्य शब्द में दोनों की अर्थ प्रतीति कराई गई है, परन्तु ये दोनों सर्वथा अलग विधाएँ हैं, यह इसी में प्रमाणित हो जाता है कि पद्य (काव्य) के समानान्तर गद्य का उद्भव और विकास हुआ। गद्य का जन्म अनायास और अकारण नहीं हुआ। किसी वस्तु का जन्म अनायास हो सकता तो संभव है, पर अकारण हो जाना सर्वथा असंभव है। गद्य के उद्भव का एकमात्र कारण है, विष्टुत्वसित जीवन को अभिव्यक्ति देना। आ० मलिन जी ने उपन्यास के उद्भव के कारण को प्रस्तुत करते हुए हम तथ्य की ओर संकेत किया था—“समृद्धि और ऐश्वर्य की सभ्यता महाकाव्य में अभिव्यक्ति पाती है, जटिलता, वैषम्य और सघर्ष की सभ्यता उपन्यास में।” (हिन्दी उपन्यास : विशेषतः प्रेमचन्द, पृ० 4) यहाँ ‘उपन्यास’ शब्द उपन्यास-मात्र के लिए प्रयुक्त न करके, गद्य के लिए प्रयुक्त किया जाए तो गद्य की स्थिति बहुत स्पष्ट हो जाती है। गद्य-पद्य के जन्म की परिस्थिति में अन्तर का सीधा-सा अर्थ है कि इनकी रचना-प्रक्रिया में भी अन्तर होना चाहिए। इस अन्तर को पैट्रिक डिकेंसन ने इस रूप में स्पष्ट किया है—“मुझसे यह पूछा जाता है कि लोग कविता से घबराते क्यों हैं? जवाब में मैंने कहा है, यह इसलिए कि कविता शब्दों का उसकी महत्तम शक्ति के साथ उपयोग करती है। प्रकाशन-संस्थान सभाषण-सूत्र आदि दैनंदिन व्यवहार में प्रयुक्त शब्द बहुत दुर्बल होते हैं। मैं इस बात को दूसरे ढंग से कहना चाहूँगा। दो चपक लिए जाएँ। एक में जिन शराब अगुली भर डाली जाए और चपक के शेष भाग को पानी से पूरा भर दिया जाए, दैनंदिन व्यवहार के शब्द ये ही हैं। दूसरे चपक को केवल ‘नीट जिन’ से भर दिया जाए, ये ही कविता के शब्द हैं। मेरा अभिप्राय यह नहीं है कि कविता भयंकर मदहोशी पैदा करने वाली चीज है, मेरा तात्पर्य भिन्न है। दोनों चपकों की शराब देखने में समान लगती है। बहुत से लोग जब समान दीखने वाली इन दोनों चीजों का अनुभव अलग-अलग करते हैं तो कविता उनके लिए कड़वी सिद्ध होती है। पहले सामान्य दीखने वाली और फिर मदहोशी, झकृति और झटका पैदा करने के कारण कविता को लोग पसंद नहीं करते।” (Patric Dickenson, Broadcast Talk, The Listener, 23 July, 1953)

स्पष्ट है कि कविता में शब्द अपनी महत्तम शक्ति रखता है। गद्य में यह संभव ही नहीं होता। कारण यह है कि पद्य में सश्लेषण और गद्य में विश्लेषण की क्रिया होती है, इसे ही पूर्व में चित्रण और वर्णन त्रिया कहा गया है। पद्य और गद्य में अन्तर रचना और बोध-प्रक्रिया के कारण भी है। पद्य में रचना-प्रक्रिया सघनन की ओर और बोध-प्रक्रिया वाष्पीकरण की होती है। सघनन से अभिप्राय है, शब्द और भाव का केन्द्रित हो जाना। इससे अलग वाष्पीकरण का अर्थ है, भावों का

मूक्य रूप में रूपांतरित होकर, पाठक-द्वारा उन्हें अपनी आवश्यकताओं और अपेक्षाओं के आधार पर ग्रहण करना। वाणीकरण और सघनन विज्ञान के शब्द हैं। वाणीकरण में पदार्थ सूक्ष्म और गैसीय अवस्था में रहता है। सघनन में गैसीय अवस्था में रहने वाली विविध इकाइयाँ एक स्थान पर एकत्र होती हैं, जिसमें वे अपने पृथक् अस्तित्व को छोड़कर मिलती हैं। इन दोनों में एक मौलिक अंतर यह भी है कि पद्य में रागात्मक सगतियों को अपेक्षित माना जाता है, गद्य में इसकी आवश्यकता नहीं होती।

इस सूत्र-विश्लेषण का संकेतार्थ यह है कि गद्य में प्रयुक्त शब्द अपनी अर्थ-सम्पदा को अपनी सम्पूर्णता में न तो सृजित कर पाता है और न आवश्यक अनुपात में बोध उत्पन्न कर पाता है। अतः उत्कृष्ट केन्द्रण मात्र कविता में होता है। प्रपद्यवाद की इस स्थापना को शताब्दिपूर्व गोस्वामी तुलसीदास 'वर्णनामर्थ-संधानाम्' के रूप में रामचरित मानस के अंति प्रारम्भ में ही यह चुके हैं। संस्कृत वाच्यशास्त्र में 'रसात्मकं वाक्यं काव्यं' कहकर काव्य को परिभाषित करने का यत्न हुआ था। परिभाषा में सच्चाई है, पर अपने प्रकार की। 'रसात्मकता' से काव्य की आत्मा को प्रकाशित किया गया है। काव्य की आत्मा रस ही नहीं, अलंकारवाक्यों के लिए अलंकार, ध्वनिवादियों के लिए ध्वनि आदि भी तो है। 'उत्कृष्ट केन्द्रण' के द्वारा काव्य के रूप को सटस्य रूप में देखने का यत्न किया गया है। यह भले ही काव्य की आत्मा नहीं हो, किन्तु, इसके द्वारा पद्य (काव्य) की रचना और बोध-प्रक्रिया स्पष्ट होती है। प्रपद्यवाद का यह सूत्र इस अर्थ में महत्वपूर्ण है कि, इसी उत्कृष्ट केन्द्रण के कारण, आज के इस विभूतलित युग में, जिसे हम 'गद्य काल' मानते हैं, काव्य गद्य से पराजित नहीं हो पाता।

इस सूत्र के संवर्द्धन में आया इसका शेषार्थ 'फक्किका' द्रष्टव्य है। इसमें कहा गया है—'Ditchen Condensare', इसका अर्थ यह है कि 'पद्य के लयात्मक और भागीतिक उपादानों के फनस्वरूप उसमें अतिरिक्त शब्दों के बिना ही रागात्मक धनरस सन्निविष्ट हो जाता है।'

12. प्रपद्यवाद मानता है कि चीजों का एकमात्र सही नाम होता है :

प्रपद्यवाद-दर्शन का यह अन्तिम सूत्र है। इस सूत्र को इसकी फक्किका 'Mot Juste, Flaubert' गुप्त करनी है। 'Mot Juste' उचित-उपयुक्त का फ्रेंच अनुवाद है।

प्रस्तुत सूत्र प्रपद्यवाद की रचना-प्रक्रिया की स्पष्ट करता है। इस वाद के अनुसार कविता भावों या विचारों में नहीं, शब्दों में निगूनी जानी है, अस्तु शब्द प्रयोग की उन्मुखता पर महत्तम ध्यान देना आवश्यक है। इसकी आवश्यकता प्रपद्यवादी दर्शन-सूत्र-संख्या एक, छह, सात, नौ और ग्यारह की सत्यता में और

भी स्पष्ट हो जाती है। एक उदाहरण इसके सातवें सूत्र की परिधि में दिया जा सकता है। उक्त सूत्र में वाक् जिस प्रकार से अभिव्यञ्जनात्मक स्फोट की शक्ति रखता है, वह तभी संभव है, जब शब्द-प्रयोग उचित-उपयुक्त हो। नौवें सूत्र की व्याख्या के प्रसंग में हमने साहित्यकार को 'Man of Letters' की सजा के अधिकारी रूप में देखा है। यह भी तभी संभव है, जब शब्द-प्रयोग उचित-उपयुक्त हो।

इस सूत्र की व्यवस्थानुसार रचनाकार अपनी अनुभूति-परिधि में आयत्त वस्तुओं को सगति-सम्मत नाम देता है। घटना-विशेष प्रभावान्वित-विशेष अथवा अनुभूति-विशेष में, वस्तु-मात्र को रचनाकार एक मही नाम देता है। उस वस्तु-विशेष के अनेक नाम (पर्याय) हो सकते हैं, तथा एक शब्द के अनेक अर्थ हो सकते हैं; किन्तु रचनाकार नामों और अर्थों के विस्तार में से वस्तु-विशेष को एक नाम और अर्थ में अपने कविना-सन्दर्भ में नियंत्रित कर देता है। यह क्रिया एक निश्चित अनुशासन और व्यवस्था के अधीन होती है। शब्द भावों और अर्थों के प्रतीक होते हैं। ये कागज पर चिह्न-मात्र हैं। इस कारण मुख्य विचारणीय शब्द और अर्थ नहीं, शब्दों की प्रतीक-प्रक्रिया है। डॉ० जगदीश मिश्र की एतत् सम्बन्धी स्थापना यहाँ देखी जा सकती है—“सूक्ष्म विचारों को नाम देना मनुष्य का स्वभाव है। इसकी उत्पत्ति और स्वभाव के सम्बन्ध में नाना प्रकार की कल्पनाएँ की जाती हैं। भारतीय दार्शनिकों का सिद्धान्त है—

अस्ति भाति प्रिय रूप नाम चैत्यश पञ्चकम्।

आद्य चम ब्रह्म रूप माया रूप ततो द्वयम्।

(शुक्ल यजु० 31.22)

ब्रह्म और माया का स्वरूप अस्ति, भाति, प्रिय, रूप और नाम—इन पाँच अंशों में (विभक्त) है। प्रथम तीन ब्रह्म के रूप हैं और शेष दो माया के रूप हैं।

दार्शनिक पद्धति छोड़कर, यदि लौकिक चिन्ति स, हमें समझने की चेष्टा की जाए तो सीधे शब्दों में इसका अर्थ इस प्रकार होगा—कोई वस्तु है (अस्ति), उसका हमें बोध होता है (भाति), वह हमें अच्छी लगती है (प्रिय), उसके रूप को हम कल्पना करते हैं और उसे नाम देते हैं।¹²

यहाँ यह बात सामने लार्द गई है कि किसी वस्तु, भाव या विचार के पर्यावलोकन या अनुभावन के उपरान्त हम उसे नाम देते हैं। पर्यावलोकन और अनुभावन की क्रिया सूक्ष्म और गहरी चेतना की क्रिया है। इस कारण सूक्ष्म और गहरी चेतना को ठीक-ठीक अभिव्यक्त हम तभी कर सकते हैं, जब उसी भाव और सन्दर्भ को स्पष्ट करने वाले शब्द के द्वारा उसे प्रतीकित कर दिया जाए। यहाँ अत्यन्त मावधानों की आवश्यकता होती है। यदि ठीक उसी भाव (accurate

feeling) को ठीक उसी शब्द (accurate word) के द्वारा अभिव्यक्त नहीं किया गया तो अनुभावन और अभिव्यक्ति में गहरा अन्तर हो जाएगा। प्रपद्यवाद इस स्थिति को काव्य के विपरीत मानता है और इसीलिए चीज (भाव) के लिए सही नाम (शब्द) की आवश्यकता अनुभव करता है।

एक दृष्टि-विशेष-द्वारा भी इस सूत्र को समझा जा सकता है। जगत् और जीवन नाम रूपात्मक है। जगत् और जीवन का प्रतिबिम्बात्मक अस्तित्व रखने के कारण साहित्य भी नाम रूपात्मक है, किन्तु जीवन-जगत्-साहित्य के इस त्रिकोण में एक अन्तर भी है। जीवन और जगत् में रूप के नाम होते हैं। इसके विपरीत साहित्य में नाम के रूप होते हैं। यहां रूप फलानुभूति है और नाम उसे उत्पन्न करने वाला उपादान कारण और कवि इन दोनों का प्रयोक्ता।

प्रपद्यवाद : आलोचना के घेरे में

यह स्वाभाविक है कि प्रपद्यवाद की भिन्नशः आलोचनाओं के घेरे में आना पड़ा। कुछ आलोचनाएं तो मात्र आलोचना के रूप में आईं, कुछ प्रपद्यवाद को उसे सही रूप में न समझ पाने के कारण या समझते हुए भी न समझ पाने की मानसिकता के कारण और कुछ विधायक आलोचनाएं भी उपस्थित की गईं। केसरी कुमार जी ने उन आलोचनाओं का सफलतापूर्वक उल्लेख इस रूप में उपस्थित किया है—

(1) प्रयोगवादी रचनाएं काव्य की परिधि में नहीं आती। वे बुद्धिवाद में प्रस्त हैं। वे वैचित्र्य प्रिय हैं, वृत्ति का सहज अभिव्यक्ति उनमें नहीं है।

(2) उनकी उलझी संवेदनाओं की अभिव्यक्ति से जाहिर है कि वह (प्रयोगवादी) अनिश्चित मानसिक स्थिति का व्यक्ति है और काव्य की वास्तविक भावभूमि पर पहुंचने में असमर्थ है।

(3) प्रयोगवादी रचनाएं वैयक्तिक अनुभूति के प्रति ईमानदार नहीं हैं और सामाजिक उत्तरदायित्व को भी पूरा नहीं करती।

(4) ये कविताएं अनिवार्य रूप से नहीं, सिद्धान्त रूप से भी दुरुह हैं। इनमें माधारीकरण का अभाव है।

(5) इनमें भाषा का सर्वदा व्यक्तिगत अर्थात् अनर्गल प्रयोग होना है।

इन अभियोगों के अनिर्वक्त अर्थों की स्थापनाओं, डॉ० रघुवंश, शिवदान सिंह चौहान आदि के सबों को लेकर कुछ प्रश्न उठाये गए—

(1) क्या प्रयोगवाद कोई वाद है?

(2) यदि हाँ, तो उसका उद्देश्य क्या है?

(3) क्या बुद्धिकता से काव्य का विरोध है?

(4) क्या उलझी संवेदनाओं (भेरा मतलब complex sensibilities से है,

जिसको अज्ञेय ने आपद्धधर्मी तौर से 'उलझी सवेदना' कहकर हिन्दी में बमबोरे अनुवाद कर दिया) के कारण कोई कवि नहीं हो सकता या क्या काव्य सरस रावेदनाओं तक ही सीमित रहता है ?

(5) अपनी वैयक्तिक अनुभूति और समाज के प्रति कवि का उत्तरदायित्व क्या है ?

(6) क्या साधारणीकरण और सुबोधता काव्य के धर्म हैं ?

(7) क्या भाषा का वैयक्तिक प्रयोग अधर्म है ?

(8) प्रयोगवाद की क्या आवश्यकता है, क्या उपयोगिता है ? ३०

ध्यातव्य है कि उपर्युक्त आलोचनाओं में से कतिपय ऐसी हैं जो व्याख्यापेक्षी नहीं हैं। जैसे क्या प्रपद्यवाद कोई वाद है, उसका उद्देश्य क्या है, उसकी क्या आवश्यकता थी, क्या उपयोगिता है ? आदि। ये प्रश्न ऐसे हैं, जिनके उत्तर प्रयोगवाद के विकास क्रम में देखने का उपक्रम हमने किया है। कुछ प्रश्न अवश्य ही व्याख्यापेक्षी हैं। उनका अनुचिन्तन क्रमशः आवश्यक है।

प्रथम प्रश्न है—प्रयोगवादी काव्य की चौहद्दी में नहीं आते। कारण यह है कि वे बुद्धिवाद से प्रस्त हैं, वैचित्र्य प्रिय है, वृत्ति का सहज अभिविवेक उनमें नहीं है। 'काव्य की चौहद्दी' क्या है ? इसे समझने के लिए काव्य को समझना होगा, लेकिन क्या काव्य को समझना सरल है ? जबकि इसकी अनेक परिभाषाएँ, विभिन्न वृत्तियों, प्रयोगों और शुगीन परिस्थितियों से प्रभावित होकर दी गई हैं ? इसे शास्त्र, मनोविज्ञान, दर्शन आदि विभिन्न कोणों से देखा गया है। हम तो इस स्थापना को पूर्ण मानते हैं कि काव्य कवि कृत्य है, वह जो कुछ भी लिखे, काव्य है (कवेरिद कर्म भाषा वा (घञ्) भेदिनी कोश)। इसे परिभाषा रूप में ही देखना चाहेंगे तो कहेंगे कि कविता को परिभाषित करने के लिए दो पारस्परिक प्रमाण मिलते हैं। एक तो काव्यशास्त्रीय प्रमाण, जिसके अनुसार काव्य में रस, ध्वनि, अलंकार, यत्नोक्ति, औचित्य, रीति, शब्द शक्ति, छन्द, सय, गुण इत्यादि का होना आवश्यक है। इसी परिभाषा प्रक्रिया में शिल्प, तैली, स्थापत्य, शब्दार्थ तत्त्व आदि के उल्लेख भी हुए हैं। दूसरी कतिपय स्वतन्त्र परिभाषाएँ हैं जिनके माध्यम से स्वतन्त्र रूप से कविता को परिभाषित किया गया है। संस्कृत के आचार्यों ने इसकी परिभाषा शास्त्रीयता से जोड़ी है। हिन्दी परम्परा में परिभाषा प्रक्रिया अधिकांशतः शास्त्र मुक्त रही है, यद्यपि शास्त्रीयता का पूर्ण लोप यहाँ भी नहीं है। यहाँ आरम्भिकश्लेषण, अनुभूति, व्यञ्जना शिल्प, मनुष्यता आदि विचारों को भी परिधि में लाया गया है। अग्रज परिभाषाओं में, शास्त्रीयता के अतिरिक्त समाज शास्त्र, कला, मनोविज्ञान, विज्ञान, सौन्दर्यशास्त्र, राजनीति विज्ञान, भाषा शास्त्र, दर्शन इत्यादि के प्रभूत प्रभाव हैं। निष्कर्ष यह है और स्वाभाविक भी है कि काव्य को न तो किसी परिभाषा में बाँधा जा सकता है, और न ही उसकी चौहद्दी निमित्त की

जा सकती है। ऐसी ही स्थिति में प्रपञ्चवादियों के लिए कविता सर्वतन्त्र स्वतन्त्र है और इसका कवि किसी बाह्य उपादान और विधान से स्वयं को बंधा नहीं पाता। इस सन्दर्भ में प्रसिद्ध अमेरिकी कवि और कला समीक्षक जॉन एशबरी के विचार देखे जाने चाहिए—“मुझे ऐसा प्रतीत होता है कि कविता किसी और वस्तु को सूचित करे, इसकी पूर्वप्रतिज्ञा ही है कि वह पहले आत्मनिर्देशो हो। लगता है, बहुत से लोग यह मानकर चलते हैं कि कवि को निबन्धकार की तरह एक विषय धुनना चाहिए और तब उस विषय का निर्वाह करते हुए किन्हीं निष्कर्षों तक पहुँचना चाहिए ताकि सारा मामला इस तरह सुलझ जाए कि सबको संतोष हो जाए। किन्तु कविता, जैसा कि बारम्बार कहा गया है, विचारों से नहीं, शब्दों से लिखी जाती है। वह वस्तुतः भाषा का मामला है। पेंटिंग से इसकी समानता देखी जा सकती है, क्योंकि कोई भी चित्र रचना एक सार्थक वस्तु नहीं देने बैठती।”³¹ जॉन एशबरी की इस स्थापना के सम्पर्क में आते ही यह प्रश्न समाप्त हो जाना चाहिए कि कविता की कोई निश्चित परिधि और चौहद्दी होती है या होनी चाहिए। वस्तुतः कविता कवि के लिए आत्मनिर्देशो होती है, और इसी के प्रति कवि उत्तरदायी होता है। यस कविता को मात्र कविना होनी चाहिए न कि किसी चौहद्दी वाली कविता। मसयासम भाषा के सुप्रसिद्ध कवि ज्योन्ना पणिक्कर तो कविता के लिए किसी परिभाषा की आवश्यकता ही नहीं मसझते : “क्या कोई यह कहकर इस सवाल को टाल सकता है, कि अच्छी कविता जैसी कोई चीज नहीं होती ? शायद कोई ऐसा महसूस करे। पर देशक अच्छी कविताएँ हैं यद्यपि उन्हें अच्छी इसलिए नहीं कहा जाता कि वे कविता के अच्छे होने की किसी निश्चित धारणा की हा में हा मिलाती हैं। कोई यह भी कह सकता है कि अच्छी कविता वह है जो तयशुदा परिभाषाओं को ठँगा दिखाती है। परिभाषा हमेशा परिभाषित के बाद ही आती है। अलावा इसके परिभाषाएँ स्वयं परिभाषित नहीं होती। अच्छी कविता की धारणा एक भरमाने वाली चीज है, ठीक अच्छी कविता की तरह।

हर अच्छी कविता, एक नई यात्रा की शुरुआत है। वह अपने में एक नई परिभाषा समोए है, जिसे किसी दूसरी अच्छी कविता पर लागू नहीं किया जा सकता। अगर कोई परिभाषा समान कविताओं पर लागू की जाए, वह तो इस कदर सामान्य हो जाती है कि किसी काम की नहीं होती। परिभाषाओं के खोजकर्ता अमफल होने के लिए अभिशप्त हैं।

एक अच्छी कविता को, कहा जा सकता है मौलिक होना चाहिए। उसे बुरे कवि की तरसना चाहिए। उसे सहृदय या आदर्श पाठक के दिमाग में हवा की तरह घुस जाना चाहिए, इससे पहले कि उसे उसकी शिनायत या कवि का वक्त मिले।

सक्षेप में, एक अच्छी कविता को, एक अच्छी कविता होना चाहिए।¹¹³²

ऐसी स्थिति में, प्रश्न यह बचता है कि आलोचकों ने प्रपद्यवाद पर यह आरोप क्यों लगाया कि यह किसी काव्य की चौहद्दी में नहीं आता? क्या इसका अभिप्राय यह है, कि इस वाद में काव्यशास्त्रीय तत्त्व और वैशिष्ट्य नहीं है? क्या इसमें अर्थ, शब्द-शक्ति, अभिव्यजना-कौशल, छंद, ध्वनि और रस आदि सर्वथा अनुपस्थित है? प्रपद्यवादियों के प्रपद्य देखकर तो ऐसा निश्चित रूप में नहीं लगता। तब 'चौहद्दी' से उनका अभिप्राय क्या है? क्या वे काव्य को किसी सामाजिक-राजनीतिक-वार्शनिक परिधि में बांध देना चाहते हैं? कदाचित् यही सत्य है। कदाचित् प्रपद्यवाद की प्रयोग-साध्यता उन्हें रास नहीं आती।

'चौहद्दी' की बात करने के पूर्व एक अति छोटे किन्तु, अत्यन्त महत्वपूर्ण प्रश्न पर विचार कर लेना चाहिए। प्रश्न यह है कि प्रपद्यवादी कवि जीवन की किसी अशेष भाूमिकता का उद्घाटन क्यों नहीं करते? क्या उनके पास कुछ कहने को नहीं है? यदि है, तो मात्र इस कारण कि वह बुद्धिवादिता, वैविध्यप्रियता, आदि गुणों के कारण ही काव्य की चौहद्दी में आने से रोके जा सकते हैं? और यदि यही आधार है कि इसे काव्य की चौहद्दी में नहीं आने देना चाहिए, तो क्या कबीर; रहस्यवादी, छायावादी काव्य की चौहद्दी में आ सकते हैं? तब तो कविता—

रेल हमारी लिये सवारी
काशी जी से आयी है,
हरे-हरे कुछ पीले-पीले
आम वहीं से लायी है।

जैसी पंक्तियों से कभी भी आगे नहीं बढ़ सकती। कहना चाहिए कि उक्त आरोपण समीक्षा शास्त्र की किसी भी मान्य कसीटी पर, किसी भी रूप में, किसी भी तटस्थ, चेतना-सम्पन्न व्यक्ति द्वारा ग्राह्य नहीं हो सकता। जहां तक बुद्धि के सहज अभिनिवेश की समीचीनता की बात है, आगत बिन्दुओं में खर्चा होगा।

प्रपद्यवाद पर दूसरा गंभीर आरोप 'उत्तमो सवेदना' को लेकर है। इस पर यह अभियोग है कि इस वाद के कवि मानसिक दृष्टि से अनिश्चित स्थिति के व्यक्ति हैं। सलग्न आरोप यह है कि वे काव्य की वास्तविक भावभूमि पर पहुचने में असमर्थ हैं। इन दोनों प्रश्नों पर मम्मिलिन विचार स्वाभाविक होगा। प्रारम्भ इससे करें कि 'काव्य की वास्तविक भावभूमि' क्या है? काव्य की वास्तविक भूमि क्या सरल सवेद्य अभिव्यक्ति-पक्ष से सम्बन्धित है? या काव्य के लोकोत्तर आनन्द भूमि में पहुचने से है? यदि ऐसा ही है तो प्रपद्यवाद पूर्ण उत्तरदायीभाव से यह बात स्वीकार कर लेता है कि वह इस अपेक्षा की कथमपि पूति नहीं कर सकता। साहित्य द्विधा विभक्त कर्म है, जिसका एक छोरे कवि अपनी सवेदना और अनुभूति

से और दूसरा छोर युग-धर्म में बाधता है। इस स्थिति में वर्तमान युग की सापेक्षता में, जब सब कुछ भाव-संश्लिष्ट है और सामाजिकों पर बहुकोणीय असह्य दबाव है, संवेदना उलझ ही जायेगी, और संवेदना की इसी उसझन में से 'मुक्त आसग' (Free Association) जन्म लेता है। यदि उलझी संवेदना से यह ध्वनित हो, कि चूँकि संवेदना उलझी हुई है, तो फिर अभिव्यक्ति और प्रतिपाद्य भी स्पष्ट नहीं होंगे, विचारों के वात्स्याचक्र में खोने और भटकने के अतिरिक्त और कुछ नहीं होगा। आ० नलिन जी का गीत शीर्षक एक प्रपद्य है। कुछ पंक्तियाँ उद्धृत हैं—

दृष्टि जा पाये जहाँ तक
सामने हो भूमि ऐसी
मिफं बालू, घस
जिसमें दूर-दूर बबूल
शूलमय दो-चार दीर्घ ।

या,

सामने प्रतिपन्न रहो तुम
सामने, या, भूमि ऐसी—
और ऐसी ही दिशाएं, वायु ऐसी ।

अभिव्यंजना-गद्य की सरलता और कला की अनिवार्यता को स्वीकार करने का भाव लेकर कविवर पन्त जी की एक बहुध्यात कविता 'बाणी' है। कुछ पंक्तियाँ देखी जाएं—

युग वर्म शब्द, युग रूप शब्द, युग सत्य शब्द,
शब्दित कर भावी के सहस्र शत मूक अब्द,
उर्ध्वान्त कर जन-मन के जीवन का अन्धकार,
तुम खोल सको, मानव-उर के नि शब्द द्वार,
बाणी मेरी, चाहिए तुम्हें क्या अलंकार !

पंत जी और नलिन जी की दो काव्य रचनाएं सामने-सामने हैं ? पाठक असहजता कहा पायेगा ? निश्चित है, कि पंत जी की कविता में पाठक स्वभावतः असहज हो उठेगा। पर, उन पर या उन-जैसे कवियों पर काव्य की वास्तविक भूमि पर नहीं पट्ट च पाने का आरोप नहीं लगेगा। नलिन जी के उद्धृत प्रपद्य को देखा जाय, कि यहां संवेदना कहां उलझी ? और क्या इसे हम काव्य की चौहद्दी से बाहर रखकर काव्य के प्रति न्याय कर सकेंगे ? क्या यह कहा जा सकेगा कि इस प्रकार की रचना के बाद भी हम इस आरोप को स्वीकार कर सकेंगे कि यह बाद काव्य की वास्तविक भूमि पर पट्ट चने में असमर्थ है ? हाँ, यदि इसमें प्रयुक्त 'मुक्त आसग' प्रयोग के कारण संवेदना के उलझ जाने का आरोप हो, तो इसमें बहुत अधिक बल

नहीं है। कारण कि, युगीन परिवेश और आवेष्टन से मनुष्य की जो मनो-वैज्ञानिकता बनी है, उससे भागा नहीं जा सकता। अब तो वह स्थिति आ नहीं सकती कि कवि वन-प्रातर में रमता हुआ, सामाजिक-गारिवारिक उत्तरदायित्वों (जबकि वे सीमित और बहुत थोड़े थे) से स्वयं को बचाकर, एक प्रकार से तापम जीवन बिताते हुए, काव्य-रचना-साधना करे। आज का कवि ऐसा नहीं कर सकता। अब उसके सामने सवेदनाओं का विपुल भण्डार और आवेष्टन रहेगा ही। वह इसे 'मुक्त आसंग' द्वारा अभिव्यक्त करता है, तो उमका क्या दोष? नलिन जी का एक और प्रपञ्च 'निशि विहग' विचारार्थ उपस्थित है। कवि घर में जगा हुआ है। वह सोचता है, रात में केवल उल्लू जागता है, या चार। पुनः उसके मन में कौंधता है कि वह भी तो जगा हुआ है। क्या वह निशि विहग है? तभी उसे मुक्त आसंग के द्वारा ध्यान आता है

या, फिर, बदकिस्मत मेरी ही
तरह, जो रात में जगना
पड़ता, क्योंकि दवा खानी है,
घर में रोगी हूँ मरणा—

सन्त ।

मूल स्थिति यह है कि वह जगा हुआ है और उसकी मानसिक चिन्तन-धाराएं विभिन्न दिशाओं में चलती हैं। यह स्वाभाविक है, क्योंकि आज के मनुष्य के पास सवेदना के साथ मवेदित होने के बहुविध आयाम हैं, समास रूप में यह निवेदन किया जा सकता है कि प्रपञ्चवाद पर 'उलझी सवेदना'—जैसा आरोप युग-चेतना और उसकी स्वाभाविकता निरर्थक तथा अनावश्यक है। 'उलझी सवेदना' वाली समस्या के मूल में कवि-कर्म को अलौकिक कर्म मान लेने की हमारी अभ्युक्ति है। क्या आज का मानव इसे स्वीकार कर सकेगा? कैसरी कुमार जी द्वारा प्रस्तुत समाधान देने जाए—“कविता प्राकृतिक आवश्यकता के रूप में उद्भूत हुई, किन्तु सवेदनाओं के व्यवस्थित रूप की अभिव्यक्ति के लिए नहीं, बल्कि उसका जन्म सवेदनाओं के अशुद्ध, सम्पूर्ण, मक्षिप्तातिसक्षिप्त और चरम केन्द्रित प्रत्यक्षीकरण के अनिवार्य माध्यम के रूप में हुआ। यही कविता को अन्य साहित्यानों से अलग करता है।³³ और वास्तविक भूमि 'साधारणीकरण' के प्रसंग में, 'साधारणीकरण का माध्यम आज भी स्वीकृत होगा, इसमें सन्देह है।³⁴ विस्तृत स्पष्टीकरण के लिए प्रस्तुत उद्धरण देखा जाना चाहिए—“आज एक आदमी का दूसरे आदमी से यथार्थ सम्पर्क रखना मनो-वैज्ञानिक मानी में अत्यन्त कठिन हो गया है। प्रेक्षण के अत्यन्त सुगम साधनों से व्यक्ति के अनुभव इतनी जल्दी से विस्तृत हो रहे हैं कि केन्द्र (आत्मा) और वृत्त (मनोवैज्ञानिक कल्पना) का सम्बन्ध ही टूट जाने के खतरे में पड़ गया है। काव्य

प्रत्यक्ष निष्कर्ष है और उसका बड़ा काम मनुष्य की भाव-ग्रहण शक्ति का विकास होता है। लेकिन जिस समाज के माध्यम से यह परम्परा की सिद्ध शक्ति लेता है, वह आज विगुंथल और खण्ड-ग्रन्थ है। उसके सम्बन्ध अपरिमित रूप से विस्तृत होकर अनिश्चित हो गए हैं। कल्पना और मूल्य को इस विस्तृत क्षितिज पर टिकाव नहीं मिल रहा है। कवि के निष्कर्ष बराबर इन नयी सभ्यता की उपलब्धियों और जटिलताओं में उलझते हैं। और वह इन जटिलताओं के बीच काव्यात्मक निमित्त के लिए एक केन्द्रीय शक्ति ढोखता है, एक ऐसा बिन्दु जहाँ से वह फिर शुरू करे। (A Hoper for poetry C. Day Lewis) ऐसी स्थिति में आप उसमें व्यवस्थित या सरल आवेशों की मांग नहीं कर सकते, क्योंकि तब उसका अर्थ जीवन से ही भागना होगा।¹¹³⁵ निष्कर्ष यह कि जटिल संवेदनाओं को लेकर भी कवि बन रहा जा सकता है और आज काव्य इसी रूप में ज्यादा जी सकता है। आज जीवन की जटिलताओं की व्याख्या व्यक्ति केन्द्र में करने की अनिवार्यता है, नहीं तो कविता के स्वयं ही भर जाने की आशंका है।

दूसरी व्याख्या में इस प्रश्न का उत्तर है कि प्रयोगवादी कवि वैयक्तिक अनुभूतियों के प्रति ईमानदार नहीं हैं, और सामाजिक उत्तरदायित्व को भी पूरा नहीं करते। समझा जा सकता है, कि यह आरोप अपने-आप में स्वयं उलझा हुआ है। कवि वैयक्तिक अनुभूति के प्रति ईमानदार रहें या सामाजिक उत्तरदायित्व के प्रति? क्या ये दोनों एक साथ सम्भव हैं? क्या वैयक्तिक अनुभूतियाँ और कबीर की अवखडता एक साथ चल सकती है? क्या ऐसी अवस्था में काव्य-कला अपनी संवेदना सुरक्षित रख सकेगी? जब समाज का कोई व्यक्ति किसी स्तर पर स्पष्ट नहीं है, तो कवि से स्पष्टता की बात क्यों की जाती है? इसका अर्थ यह न लिया जाए कि हम प्रत्यक्षवादियों पर अस्पष्टता का आरोप करते हैं। हमारा अभिप्राय है कि आज रचनाएँ संवेदित होने के लिए छोड़ देती हैं, भावों का आरोपण नहीं करती। प्रपद्यवाद का एक प्रसिद्ध सूत्र ही है कि वह पाठकों की स्वतन्त्रता को वापस लौटा देता है। यदि यह कहा जाय कि सामाजिक आग्रह का अभाव है, तो आलोचक को 'किंकरीट मित्र' (आ० नलिन विलोचन शर्मा) एवं 'वेदना निग्रह रम' (श्री नरेश) के प्रपद्य देखने चाहिए।

प्रपद्यवाद पर एक अन्य आरोप यह है कि इसकी रचनाएँ अनिवार्य रूप से ही नहीं, मिथ्या रूप में भी जटिल हैं। इस अभियोग पर विचार करने के पूर्व हम बंसरो कुमार जी का एतत् सम्बन्धी स्पष्टीकरण प्रस्तुत करना चाहेंगे: "यहाँ कहना सिर्फ यही है कि प्रयोगवादी रचनाएँ अनिवार्य रूप से ही दुरुह हैं, मिथ्या रूप से नहीं, और हम माध्यामीकरण के पुराने सिद्धान्त को उस रूप में अपर्याप्त मानते हैं" साथ ही नवीन सिद्धान्त को इस रूप में भी अपर्याप्त मानते हैं कि जहाँ प्राचीन काल में साध्यामीकरण का अर्थ वह प्रक्रिया था जिसमें सामाजिक रमोपलब्धि करते थे वहाँ आज इसका अर्थ यह निश्चित माग है कि कविता जन-

साधारण तक पहुँचे ही जैसे कभी पहुँची हो।”²⁸

निश्चित तथ्य यह है कि दुरुहता का प्रश्न प्रेषणीयता में जुड़ा हुआ है। प्रेषण क्रिया एक निरपेक्ष योगी की क्रिया नहीं है। यह एक साथ ही प्रेषक (रचनाकार, दाता) और प्रेषित (पाठक और ग्राहक) सापेक्ष है और इन दोनों की सम्मिलित योग्यता पर ही प्रेषणकार्य की सफलता निर्भर करती है। अतः यह आवश्यक है कि इन दोनों पक्षों पर नातिदीर्घ विचार किया जाए।

रचनाकार की स्थिति, प्रेषणीयता के सन्दर्भ में, अनुभूति और अभिव्यक्ति की दो दिशाओं से सम्बन्ध रखती है। प्रेषणीयता के लिए अनुभूति की ईमानदारी या परिपक्वता की अपेक्षा होती है। अभिव्यक्तिगत सफाई और सुलझाव भी आवश्यक होते हैं। ये दोहरे साधन हैं। अनुभूति यदि अपरिपक्व है तो अभिव्यक्ति का सुलझाव व्यर्थ है। इसके विपरीत यदि अनुभूति परिपक्व है और अभिव्यक्ति परिपक्व नहीं है, तो भी प्रेषणीयता असंभव है। प्रपद्यवाद की दुरुहता की घोषणा करते समय यह बताना चाहिए कि दुरुहता का जो प्रश्न उठाया जाता है, वह कवि की अनुभूति से सम्बन्ध है या अभिव्यक्ति से अथवा दोनों से?

यह भी तो सम्भव है कि अनुभूति और अभिव्यक्ति की अतिशय सबलता और परिपक्वता के बाद भी दुरुहता वर्तमान रहे और प्रेषणीयता ना नहीं पाये। वस्तुतः यह केवल कवि कर्म नहीं है, दाता और ग्राहक, कवि और पाठक जब तक रहेगें, दुरुहता और प्रेषणीयता की समस्या वर्तमान रहेगी। लेविस ने कहा था “कविता समझना उतना ही श्रमसाध्य है, जितना कविता लिखना। दोनों में केन्द्रीकरण की एक सी अनिवार्यता है। इसके लिए विज्ञ पाठक को भी दीक्षित (Tutored) होना पड़ेगा। नई अनुभूतियाँ, नई कथन भंगिमाएँ, नए बिम्ब-विधान, नई प्रतीक योजनाएँ और अप्रचलित शब्द शक्ति के स्थान पर शब्दार्थ संकेतो का चयन यदि प्रेषणीयता को उन्नताते है, तो कवि को दुत्कारने के पूर्व यह उचित होगा कि पाठक अपनी पात्रता का भी मूल्यांकन करे।” इसी सन्दर्भ में डॉ० कुमार बिमल की प्रस्तुत स्थापना को भी ध्यान में रखना होगा—“नई कविता (विशेषता प्रयोगवादियों और प्रपद्यवादियों की कविता) में अस्पष्टता, दुरुहता या जटिलता के कारण जो प्रेषणीयता का अभाव मिलता है वह इसलिए भी कि कवियों ने शब्दों के कोश स्वीकृत अर्थ को पञ्चमुक्तरूपित्य मानकर लगभग छोड़ सा दिया है। और वे अपनी कविता के प्रत्येक बन्ध या सन्दर्भ में कुछ ऐसे शब्दों का प्रयोग कर देते हैं, जो कवि के निजी रागावेशों में रजित वैयक्तिक अर्थ से सश्लिष्ट रहा करते हैं। इस प्रकार शब्दों के परम्परागत या कोश-स्वीकृत अर्थ के साथ हस्तक्षेप और शब्दों में वैयक्तिक अर्थ प्रक्षेप करने की प्रवृत्ति के कारण नई कविता के कथ्य और शिल्प की दुर्बलता और भी बढ़ गई है। वस्तुतः नई कविता में प्रेषणीयता के उल्लंघन का एक सजनन कारण (रूप विधानगत प्रयोग चापल्य और ‘शो मैन शिप’ के

अलावा) प्रचलित भाषा में नया अर्थ भरने की चेष्टा या प्रयुक्त शब्द में स्वीकृत अर्थ के बदले अतिरिक्त अर्थ को भरने का प्रयास है। इसे हम युग सम्पृक्ति, सामाजिक अनुबन्ध और स्वीकृत अर्थानुसंग से रहित 'शब्दों का वैयक्तिक प्रयोग' कह सकते हैं। नई कविता पर झुंझसाने वाले लोग इसी बात को बदलकर यह कहते हैं कि नई कविता के कवियों ने 'अर्थवान शब्दों की समस्या' को ठीक से नहीं सुनसाया या उन्हें शब्दों की शक्ति और सार्थकता की सही पकड़ नहीं है। यानि वे कवि-संस्कार के प्रति अचेत और शब्द साधना में अनिपुण हैं।¹⁷

इसके अतिरिक्त, प्रपद्यवादियों की रचना में परम्परा भजन के कारण भी दुर्बलता आई। इसके पीछे की प्रेरणा थी—काव्य की पारम्परिक भाषा में यकान आ जाना, आसंग में परिवर्तन होना अर्थात् काल और परिवेश परिवर्तन के कारण शब्द की परम्परागत शक्ति और शक्तता का चूक जाना। प्रपद्यवाद के प्रवक्ता केसरी कुमार जी के शब्द ध्यातव्य हैं—“चूँकि आसंग (Association) संगति (Combination), स्वर सन्धान इत्यादि के रुढ़िवद्ध प्रयोग में कविता के असंख्य शब्द, अलंकार, चित्र पिस-पिट कर पूरे भजन का अर्थ नहीं दे रहे हैं और उनमें निश्चयात्मकता (Accuracy) का अभाव हो गया है, इसलिए प्रयोगवादी कवि उनका संस्कार कर रहा है, कुछ नए गढ़ रहा है और इस प्रकार अपने शब्दों, अलंकारों और चित्रों को निश्चयात्मक रखने की कोशिश कर रहा है। भाषा की यकान दूर करने के लिए, उसमें नई ताजगी भरने के लिए तथा उसे नए आवेगों और आसंगों के उपयुक्त बनाने के लिए वह शब्दों को नई व्यवस्था, स्वरविधान (Cadences) एवं नई शब्द संगति का निर्माण कर रहा है, विशेषणों का स्थानांतरण तथा शब्द लोपी वाक्य विन्यास (Elliptic construction) प्रस्तुत कर रहा है।”¹⁸

इस प्रसंग में अन्तिम बिन्दु के रूप में यह बात कही जा सकती है कि प्रपद्यवादी कवि बाह्य यशोपाना से प्रेरित होकर काव्य रचना नहीं करता, उसे गोष्ठियों की तालियों की आकांक्षा भी नहीं है तथा अद्भुत संतोष इस बात का है कि यदि एक प्रतिगत पाठक भी उसकी रचनाएं पढ़ता है, समझने की बात पर आप्रह नहीं, तो वे अपनी उपादेयता समझ लेंगे। इस वाद के कवियों की एक विशिष्ट विवशता है—“वह अनुभव करता है कि विशाल के फैलाव में ईमानदारी से वह मानवीय सम्बन्धों की रक्षा नहीं कर सकता। वह अनुभव करता है कि अपने को दूर तक घींचकर वह जीवित नहीं रह सकता और इसके साथ ही वह अनुभव करता है कि इसलिए उसे छोड़ देना स्वयं को बहिष्कृत कर लेना है। कविता की परवाह इन्हीं कारणों से आत्र होगी। इसलिए उसने आज एक छोटे समाज को लिया है जो उसके भीतर के पाठक का पर्याय है। आज कविता में यदि प्रेयण है तो उमी अपने भीतर के पाठक के प्रति क्योंकि बाहर वह कुछ नहीं पा रहा जो उसे प्रेयण की

प्रेरणा दे।"३३

भाषा के सर्वदा व्यक्तिगत और अनर्गल प्रयोग के आरोप को भी उपर्यक्त भावभूमि में समझना चाहिए और प्रपद्यवादियों के नवम-दशम सूत्रों की व्याख्या समझने की चेष्टा करनी चाहिए। फिर भी प्रपद्यवाद के पक्ष समर्थन में केसरी कुमार जी की प्रस्तुत उक्ति देखी जानी चाहिए—“भाषा के वैयक्तिक प्रयोग की बात सही है। परम्परा की रुढ़ियों से मुक्त होने के अनुष्ठान में भाषा का यही रूप होगा। जब ऐसी प्रवृत्ति युग की सामान्य प्रवृत्ति बन जाती है तब क्लामिकल युग आरम्भ होता है, पर तब भी भाषा के वैयक्तिक स्तर से ही विशेष कवि पहचाना जाता है। यस्तुत कवि अपने शब्दों का नियामक होता है और शब्द उनके लिए जैसे होते हैं जैसे चित्रकार के लिए ब्रागज और भूतिवार के लिए प्रस्तर-चूड़ फिर आज का युग नये अनुष्ठान का युग है, क्लामिकल नहीं। आज का कवि भाषा को निजी रचना चाहता है, क्योंकि वह पाठकों को अपने भावों की, एक अपरिभाषित रीति से, प्रतिक्रिया देना चाहता है। वह पाठक को अपने काव्य द्वारा एक ऐसे खास ढंग से प्रभावित करना चाहता है, न कि काव्य को उससे प्रभावित कर जक-धक की स्थिति बनाये रचना चाहता है।”३४

आ० नलिन जी की कहानियों पर, माध्यम या शैली दृष्टि से, विचार करते हुए यह कहा गया है कि इसके दो रूप—जनता माध्यम और कला माध्यम हैं। प्रपद्यवाद कला माध्यम को स्वीकार करता है तथा बिना किसी सकोच के यह तथ्य निवेदित करता है कि काव्य और कला कभी भी जन सामान्य की वस्तु नहीं रही। यह सदैव अल्प संख्यकों की वस्तु रही है। कोई यदि यह कहता है कि प्रार्थन युगों के कलाकारों की रचनाएँ, उनके नए प्रयोग सर्व साधारण के लिए सर्वथा बोधगम्य होते थे, भ्रामक है, कदाचित् असत्य भी। यदि ऐसा होता तो भवभूति की मार्मिक वेदना ‘अनन्तकाल बहूला च पृथिवी’ प्रकट नहीं होती। हमें कुछ वर्ष पूर्व घटित अपने छामावाद का इतिहास ज्ञात है, कि वह बाद मात्र इसलिए लाञ्छित नहीं हुआ कि उसके आवेग तत्कालीन हिन्दी समाज समझ नहीं सका, अपितु उन आवेगों के साथ आने वाली अनिवार्य भाषा भ्रमिता की अपरिचित के कारण भी। आज ‘निराला’ समादृत हैं, पर कितने हैं जो उनकी बाणी को ठीक-ठीक हृदयंगम कर पाते हैं।

सचाई यह है कि प्रत्येक युग और देश में कविता की स्थिति सदा नगण्य रही है। वस्तुतः यह एक प्रकार का अनुत्पादक कार्य है, इस अर्थ में जैसे कल-कारणने आदि उत्पादक कार्य हैं। इसका प्रत्यक्ष सम्बन्ध मानव की संस्कृति ॥ है। प्रका-रान्तर से यह निजी आवेग और वैयक्तिकता की वस्तु है। अस्तु; अनुभूति और अभिव्यक्ति स्तरों पर यह निजी होगी ही। सामाजिक उत्तरदायित्व का आग्रह काव्य में प्रतिबद्धता लाने की कुचेष्टा और पङ्क्यन्त्र की इच्छा का परिणाम है।

सामाजिक उत्तरदायित्व आवश्यक है, किन्तु इमकी जो ध्वनि है, उसे प्रपद्यवादी ग्रहण नहीं करते। इनकी यह स्पष्ट धारणा है कि मार्क्सवाद, गांधीवाद या किसी भी इतरवाद से पूर्णतः बंधने या भागने से कविता नहीं बन सकती है। आ० नलिन जी के शब्दों में कविता को मार्क्स और फ्राइड से भी आगे जाना होगा। अस्तु कविता का मौलिक दायित्व मौलिक दृष्टिकोण के रसात्मक स्थलों की खोज तथा अपने भाव तथा ध्वंजना का रथापरय उतारना है। प्रपद्यवादी कविता में व्यक्तित्व के आरोप को भी अस्वीकार करते हैं। सामाजिक उत्तरदायित्व का आग्रह रचना और समीक्षा को किम सीमा तक बाधित करता है, इसके प्रमाण का अध्ययन बड़ा ही सचिकर होगा। इस प्रकार के आग्रह के कारण टी० एस० एलियट, जेम्स ज्वायस, एजरा पाउण्ड ज्या पाल सार्न आदि को ह्रास कालीन पूंजीवाद की विशृङ्खलता, अराजकता और जन विरोधी व्यक्ति निष्ठा का कवि कहा गया। अज्ञेय आदि को इसी कारण 'त्रिशकु' की अभिधा मिली। कभी पत जी कम्युनिस्टों के प्रिय कवि थे, पर 'स्वर्ण किरण' और 'स्वर्ण धूलि' के प्रकाशन के साथ ही वे अकवि हो गए और उनके काव्य में विड़ला और टाटा का सोना दिखाई पड़ने लगा। यहाँ तक कि अपने ओज और क्रांतिपूर्ण तेवर के कारण दिनकर जी कम्युनिस्टों के प्रारम्भ में प्रिय तो बने, किन्तु राजनीतिक आर्थिक प्रतिवद्धता नहीं रहने के कारण वे द्वन्द्व के कवि घोषित कर दिए गए। निष्कर्षतः काव्य और कला को परख की यह कोई कमीटी नहीं। प्रपद्यवाद की स्थिति इस रूप में स्पष्ट है कि यह पाठक और कवि दोनों की स्वतन्त्रता में विश्वास रखता है।

सर्वान्त में बुद्धि तत्त्व का नियोजन देखा जाए। प्रश्न है कि क्या बुद्धि का काव्य से विरोध है? यह प्रश्न काव्य की रचना प्रक्रिया से सम्बद्ध है। रचना प्रक्रिया कला की आलोचना के घरातल से साहित्य में अवतरित हुई। तब साहित्यालोचन के अनेक अनुद्घाटित पूर्व आयामों का विश्लेषण होने लगा। रचना की प्रक्रिया अचेतन की प्रक्रिया है, इसलिए यह एक मिथित, दुर्बोध तथा कृच्छ्र पद्धति है। धर्मशास्त्र की 'आत्मा' मनोविज्ञान का मन है, जिसकी तीन अवस्थाएँ हैं—ज्ञान शक्ति, इच्छा शक्ति और कर्म शक्ति। इन्हे क्रमशः भावना, वासना और चेष्टना भी कह सकते हैं। ज्ञान शक्ति ज्ञानात्मक आधार फलक है, जहाँ वासनाएं कृति की ओर प्रेरित करती हैं। जिससे वह सबसे अधिक सन्निकट होती है, वह है प्रकृति या सामाजिक परिवेश। यद्यपि हम शाश्वत आनन्द की कामना करते हैं, किन्तु उसका अभाव ही रहता है। मानवीय सत्ता चिन्तनशील होती है और चिन्तनशीलता बुद्धि को जन्म देती है। वैसे भी रचना-प्रक्रिया के तीन स्पष्ट आयाम हैं—अनुभूति, चिन्तन और अभिव्यक्ति। अनुभूति में रागात्मकता होती है लेकिन वहाँ भी बुद्धि को छोड़ा नहीं जाता। शरीर से क्रियाशील मनुष्य प्राणाधार

पर अनुभूति सस्कार एकत्र करता चलता है। स्पन्दन के क्षण जीने के होते हैं। समस्त रचनाओं में 'मानस' ही उत्प्रेक्षण का काम करता है। हम मानस के सम्यक् आश्रय से ही लौकिक चिन्तन अनुभव को सोकोत्तर स्तर तक ऊपर ले जा सकते हैं।

यदि इस गंभीर व्याख्या के स्थान पर सरलता की बात करें तो एक सामान्य-सी प्रक्रिया, बुद्धि के पक्ष में निम्न रूप में आएगी—

(क) किसी व्यक्ति या वस्तु के सम्पर्क में आने पर मानव में चार प्रकार की क्रियाएँ हो सकती हैं—आलोचना, मनन, अभिमान और अवधारण। इनमें आलोचना इन्द्रियों का व्यापार, मनन मन का, वहकार के कारण अभिमान तथा अवधारण बुद्धि की क्रिया है।

(ख) बुद्धि हमें जीवन को जानने की शक्ति देती है। बिना जीवन को जाने या समझे इस बात का निर्णय नहीं हो सकता कि उसमें से क्या ग्रहण किया जाए और क्या छोड़ा जाए।

(ग) जीवन एक अनवरत क्रिया है। इस पर सवेदनात्मक प्रभाव पहले और शीघ्र होता है। इस प्रभाव के कारण जीवनानुभव बिम्बों के रूप में मन पर अंकित होते हैं, किन्तु, मन पर अंकित होने के पूर्व ही बुद्धि उचित का ग्रहणीकरण और अनावश्यक का त्याग करती है। वस्तुतः कवि कर्म एक जटिल और धर्मसाध्य कार्य है। इसके द्वारा वह अपने और समाज के प्रति उत्तरदायित्व का पालन करता है। इसकी सफलता उचित के चयन और अनावश्यक के परित्याग पर निर्भर है। बुद्धि इस अर्थ में परम सहायिका है।

इन्हीं कारणों से प्रपद्यवाद बुद्धि की भूमिका को काव्य-रचना में एक आवश्यक उपादान के रूप में स्वीकार करता है। बुद्धि की उपयोगिता एक अन्य कारण से भी यह वाद स्वीकार करता है। इसे प्रस्तुत रूप में देखा जा सकता है।

प्रपद्यवादियों की दृष्टि में आज के युग में साधारणीकरण की नहीं, विशिष्टीकरण (Specialization) की शक्ति कार्य कर रही है। काव्य क्षेत्र में भी यह विशिष्टीकरण हो रहा है, जिसकी प्राणवाहिका बुद्धि है। वैसे भी, आज के युग में जब विज्ञान के आधार पर जीवन का नियमन होता है, हम मात्र भावना के धरातल पर जीवित नहीं रह सकते। विज्ञान का सत्य प्रयोगशाला से उद्भूत होता है, जहाँ प्रत्यक्ष निष्कर्ष को ही सत्य माना जाता है। आज का कवि भी अपने स्तर पर एक वैज्ञानिक ही है। जीवन और जगत् को व्याख्याएँ वैज्ञानिक किंवा बौद्धिक स्तर पर कार्य करती हैं। नई कविता के गम्भीर अध्येता डॉ० कुमार विमल की स्थापना इसी कारण इस रूप में सामने आती है—“नई कविता में चिन्तन को अत्यधिक महत्त्व दिया जा रहा है। आज का कवि भावना और कल्पना में अधिक चिन्तन का विश्वासी है। उसने कविता को सस्वर चिन्तन (thinking aloud)

बना दिया है। इस दृष्टि में 'नवेन के प्रपद्य' आधुनिक हिन्दी कविता में अनन्वय सिद्ध होते हैं। पनम्बन्ध, नई कविता में चिन्तन के ही कई आधामों का प्रतिफलन इसके महानुभूति शोभ आनोचक स्वीकार करते हैं, जैसे, ऐतिहासिक चिन्तन, समाहारान्मक चिन्तन, दक्षिण चिन्तन, सामाजिक चिन्तन, शोभात्मक चिन्तन, सममानक चिन्तन, दिवारात्मक चिन्तन इत्यादि।⁴¹

प्रपद्यवाद पर अतिदीक्षिता के आरोप में, आलोचकों का पूर्वाग्रह अधिक परिलक्षित होता है। डॉ० नरेन्द्र का कथन है कि कविता मानव-मन का छेप सृष्टि के साथ रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करती है—यह एक विश्वसनीय सत्य है और कविता की गार्हन्ता इसी में है कि वह राग का सुवेदनीय बनाये, बोद्धिक तत्त्व को सुवेदनीय बनाना काव्य का काम नहीं। प्रपद्यवाद के दार्शनिक सूत्रकार का एनन् विषय में स्पष्टीकरण है—“यदि छेप सृष्टि में बुद्धि आती है तो कविता को अधिकार होगा कि वह उसमें रागात्मक सम्बन्ध रखे, और यदि 'छेप सृष्टि' का अर्थ बुद्धि को छोड़कर और सबकी सृष्टि है, तो ममान होगा कि उस छेप के साथ सम्बन्ध कौन जोड़ता है, दबी हुई तो केवम बुद्धि ही है। बुद्धि क्या, कविता तो प्रचार को लेकर भी बनी गइ मुबनी है और यदि प्रचार में कविता मरी है तो इसका कारण प्रचार नहीं, कृष्ट और गहा है। आखिर मूर और तुलसी में भक्तिवाद का प्रचार नहीं था क्या ?”⁴² डॉ० नलिन जी ने अपनी रचना-प्रक्रिया को स्पष्ट करते हुए, प्रकाशान्तर में इसी बुद्धि तन्त्र को स्वीकार किया है—“यदि रचना बोल सकती है, तो रचयिता को कौन ही रचना चाहिए। मैं अपनी रचनाओं में वह सब कुछ कबूल ही तो करता हूँ, जिसे जानने की इच्छा किसी को हो सकती है। और जो नहीं कबूल बिना है, वह किसी के काम का नहीं—मेरे लिए उसका जो भी मूल्य हो। मैं प्रेरणा देने का प्रयत्न करता हूँ, सिखाना एकदम नहीं, कविता तक प्रेरणा के क्षणों में ही प्रयत्न करता हूँ।”⁴³ प्रस्तुत उद्धरण का अर्थ 'कविता तक प्रेरणा के क्षण में ही प्रयत्न', स्पष्ट है। इसमें यह स्पष्ट हो जाता है कि साहित्य-मात्र की रचना प्रार्थना का महान प्रवाह नहीं, चिन्तन-अनुचिन्तन (thinking and re-collection of emotions) है। इस स्थिति में बोद्धिकता आवश्यक-सी है।

प्रपद्यवाद और अतियथार्थवाद

प्रपद्यवाद पर एक विशिष्ट और गम्भीर आरोप यह लगाया गया कि प्रपद्य दार्शनिक सूत्री अतियथार्थवाद (Surrealism) में प्रभावित है। इस प्रकार सीधा आरोप 'हिन्दी साहित्य कोश' में डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने इन शब्दों में लगाया है—“अतियथार्थवाद का प्रत्यक्ष प्रभाव 'प्रपद्यवाद' पर अवश्य देखा जा सकता है। बिहार के तीन कवियों—नलिन विलोचन, केसरी कुमार तथा नरेश (नकेन)

द्वारा प्रवर्तित इग काव्य-आन्दोलन के बाह्य तथा अन्तर दोनों पर ही अतियथार्थवाद की छाया अत्यन्त स्पष्ट है। प्रपद्यवाद के कवियों ने अपना घोषणापत्र भी प्रकाशित किया। उनकी रचना-पद्धति उन अव्यवस्था को ही प्रधान मानकर चलती है, जो अतियथार्थवाद का प्रधान उपजीव्य थी। प्रारम्भ में कुछ नवयुवक कवियों ने प्रपद्यवाद की धारा में बहने का प्रयास किया, परन्तु, अन्ततः यह काव्य आन्दोलन अपनी कोई स्थायी परम्परा न स्थापित कर सका और इस प्रकार हिन्दी साहित्य के इतिहास का एक अनावश्यक अध्याय समाप्त हो गया।¹

डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने अपने इस परिचयार्थक विश्लेषण में प्रपद्यवाद पर मुख्यतः निम्न आरोप लगाये हैं—(क) प्रपद्य द्वादश सूत्री अतियथार्थवाद से प्रभावित है तथा इस वाद की रचना-पद्धति अतियथार्थवाद के मान्य सिद्धान्तों पर आधारित है, (ख) कुछ नवयुवकों ने प्रपद्यवादी-धारा में बहने का यत्न किया, (ग) प्रपद्यवाद अपनी कोई स्थायी परम्परा स्थापित नहीं कर सका, (घ) प्रपद्यवाद हिन्दी-साहित्य के इतिहास का एक अनावश्यक अध्याय था, (ङ) प्रपद्यवाद के बाह्य तथा अन्तर दोनों पक्षों पर अतियथार्थवाद की छाया अत्यन्त स्पष्ट है। इन आरोपों में कितना बल है, यह तो अतियथार्थवाद के अनुशीलन करने पर ही स्पष्ट हो सकेगा। अस्तु, प्रथमतः यथार्थवाद का अनुशीलन आवश्यक है।

अतियथार्थवाद की जन्मभूमि फ्रांस है और प्रारम्भिक काल 19वीं शती। प्रणेता हैं चार्ल्स बोदलेयर (सन् 1821-1867 ई०) 20वीं शताब्दी में इस आन्दोलन को बल और गति मिली। इसका घोषणापत्र प्रकाशित किया गया। आधुनिक फ्रेंच कला और कविता पर इस वाद का अभूतपूर्व प्रभाव है। फ्रांस में उत्पन्न इस वाद ने इंग्लैण्ड, जर्मनी, अमेरिका, स्पेन आदि देशों की यात्राएँ कीं। इंग्लैण्ड में इसे सर्वाधिक बल प्राप्त हुआ। वहाँ इसके सबसे बड़े समर्थक हर्बर्ट रीड रहे हैं।

अतियथार्थवाद के अनुसार कविता का स्वप्न से अपरिहार्य सम्बन्ध है। इसमें स्वतः चालित लेखन (Automatic writing) का विशेष महत्त्व है। 'मिय, ड्रीम एण्ड पोइम' शीर्षक निबन्ध में हर्बर्ट रीड ने कहा है कि 'स्वतः चालित लेखन से हमारा अभिप्राय मन की उस अवस्था से है, जिसमें अभिव्यक्ति तत्काल एवं नैसर्गिक रूप से होती है, जहाँ भाव-चित्र और उमकी शाब्दिक प्रतिवृत्ति में समय का कोई अन्तर नहीं रहता।' स्वतः चालित लेखन के आधार पर ही लॉन्गीमान ने कहा था कि 'काव्य-रचना सिद्धान्त के रूप में होनी चाहिए, अपवाद के रूप में नहीं।' अनिश्चरवाद की शिला पर स्थित अतियथार्थवाद अपने जीवन-दर्शन तथा लयात्मक सर्जन में अव्यवस्था की भावना को ही शत-प्रतिशत प्रथम देता आ रहा है। यही कारण है कि अतियथार्थवादी कृतित्व के साथ पाठक या दर्शक का आसानी से माधारणीकरण नहीं हो पाता। अतियथार्थवाद एक प्रकार से मानव

विचारधारा के क्षेत्र में व्यवस्था के प्रति, क्रमबद्धता के प्रति विद्रोह करता है तथा इनके स्थान पर अव्यवस्था को प्रतिष्ठित करने के लिए आन्दोलन करता है। जो कुछ प्राचीन है, उन्हें नष्ट कर देना ही अतिथयार्थवादी आन्दोलन का मुख्य ध्येय रहा है। अतिथयार्थवाद कला को अतिबौद्धिक बना देने का विरोध करता है। उसे जीवन का एकान्त काल्पनिक पक्ष ही अधिक प्रिय है। व्यक्तित्व के अन्तर्विरोध का चित्रण करना उनका प्रमुख ध्येय है। इसके अनुसार आधुनिक नैतिकता अपनी प्रकृति में एकदम खोखली है।

अतिथयार्थवाद के इस परिचय से इसकी निम्न विशेषताएँ सामने आती हैं—
(क) यह वाद कविता का स्वप्न से अपरिहार्य सम्बन्ध मानता है, (ख) इसमें स्वतः चालित लेखन का विशेष महत्त्व है, (ग) यह एक अनीश्वरवादी जीवन-दर्शन है तथा अव्यवस्था को ही शत-प्रतिशत प्रशंसा देता है, (घ) जो कुछ प्राचीन है, उन्हें नष्ट कर देना इसका मुख्य ध्येय रहा है, (च) यह वाद कला को अति-बौद्धिक बना देने का विरोध करता है, (छ) इसे जीवन का एकान्त काल्पनिक पक्ष ही अधिक प्रिय है, (ज) यह आधुनिक नैतिकता को खोखली मानता है, (झ) व्यक्ति के अन्तर्विरोध का चित्रण करता है।

अतिथयार्थ की इन विशेषताओं के सम्मुख प्रपञ्चवाद की द्वादश सूत्री को सामने रखने पर समानता-असमानता के अनेक बिन्दु सामने आते हैं। यथा, समानता के तथ्यों में स्वच्छन्दता का विशिष्ट आग्रह (यसं लिद्र-यसं लिवेरे), दृक्वाक्यपदीय प्रणाली या स्वतः चालित लेखन, पूर्ववर्ती परिपाटियों, रुढ़ियों तथा व्यवस्थाओं के प्रति अवज्ञा और तिरस्कार का भाव, आधुनिक नैतिकता पर अविश्वास, व्यक्तित्व के अन्तर्विरोध का चित्रण, अव्यवस्था के प्रति आकर्षण आदि प्रमुख हैं। किन्तु, समानता के ये तत्त्व ठीक उसी रूप में प्रपञ्चवादियों को ग्राह्य नहीं हैं जिस अर्थ और रूप में इन्हें अतिथयार्थवादी ग्रहण करते हैं। एक उदाहरण—प्राचीन तथा रुढ़ियों एवं व्यवस्था के प्रति तिरस्कार और अवमानना का भाव। अतिथयार्थवादी जहाँ इन्हें सम्पूर्ण अवमानना की दृष्टि से ग्रहण करते हैं, वहीं प्रपञ्चवादी इसी बाह्य व्यवस्था के प्रति अप्राह्य भाव रखते हैं। प्रपञ्चवादियों को प्राचीन प्रिय है और वे इसे खाद के रूप में प्रयुक्त करते हैं तथा एक दृष्टि-कोण विशेष से इसे देखते हैं। इस प्रकार समानता के बिन्दु पर भी, असमानता के स्पष्ट आधार इन दोनोंवादों के बीच विद्यमान है। मौलिक स्थिति तो यह है कि प्राचीन को पूरी तरह विनष्ट कर देने की आवश्यकता प्रपञ्चवाद के समक्ष थी ही नहीं। इस वाद का जन्म छायावाद की अतिशय भावुकता, प्रगतिवाद की राज-नीतिक प्रतिबद्धता और प्रयोगशीलों के प्रयोग के प्रति शिथिल और उपेक्षा भाव रखने के कारण हुआ। प्राचीन को विनष्ट करने जैसी कोई आवश्यकता इनमें है ही कहाँ? हाँ, यह अवश्य है कि प्रपञ्चवाद ने प्राचीन का अनुकरण नहीं किया

तथा उमे नए दृष्टिकोण से देखा। प्रयोगसाध्यता एवं दृष्टिकोण का अनुसंधान होने की बात यही सिद्ध होती है। नलिन जी के प्रथम 'पहली अजंता', 'दूसरी अजंता', 'नवजातक' तथा 'रामगिरि' इसके उदाहरण हैं।

'स्वच्छन्दता' एक ऐसा बिन्दु है, जिसे दोनों वाद स्वीकार करते हैं, किन्तु दृष्टिकोण की भिन्नता यहाँ भी है। अतिप्रार्थवादी अपनी अनीश्वरवादिता एवं अव्यवस्था को शत-प्रतिशत महत्त्व देने के कारण इसे स्वीकार करते हैं, तो प्रपद्यवादी की दृष्टि में यह साहित्यिक उदारतावाद है। यह साहित्यिक उदारता प्रपद्यवाद में अपने 'सर्वतत्र स्वतंत्र' होने, 'मुक्तकाव्य' के स्थान पर स्वच्छन्द काव्य को अपना अभीष्ट मानने आदि कारणों से है। प्रपद्यवाद की स्वच्छन्दता घुरि-हीनता तथा अप्रतिबद्धता आदि कारणों से भी है। अतिप्रार्थवादी की जीवन-दृष्टि इस प्रसंग में अराजकतावादियों के निकटस्थ है, जिसका परिणाम अतः अराजक आनन्दवाद (Blasphemy) के रूप में आता है। इस अराजक आनन्दवाद को प्रपद्यवाद कथमपि स्वीकार नहीं कर सकता। प्रपद्यवाद के प्रणेता और सिद्धान्त प्रेरक आ० नलिन जी की दृष्टि में मनुष्यता के दो-चार पर्यायों में एक कविता है। उनकी यह भावभूमि इस वाद को अनीश्वरवादी होने से रोकती है। आ० नलिन जी का एक प्रपद्य है 'पहली अजंता', जिसकी निम्न पंक्तिया द्रष्टव्य हैं—

क्षण-भंगुर हो गया अजर-अमर
जैसे बिजली चमके नीले नभ में
जो महाशक्ति की है अभिव्यक्ति।

यहाँ 'जो महाशक्ति की है अभिव्यक्ति' पदबन्ध अनीश्वरवादिता नहीं, ईश्वरवादिता का सम्पूर्ण द्योतक है।

अब उन बिन्दुओं की देखा जाए, जिनके साथ इन दोनों वादों का स्पष्ट अन्तर है। इन बिन्दुओं का क्रमशः अध्ययन स्वाभाविक-सा है—

(क) अतिप्रार्थवादी जहाँ कविता का स्वप्न में अपरिहार्य सम्बन्ध मानता है, प्रपद्यवाद का स्वप्न के प्रति ऐसा विशिष्ट आग्रह नहीं है। इसका कारण यह है कि स्वप्न में बाह्य सत्ता से हमारा अपेक्षाकृत सम्बन्ध विच्छेद हो जाता है, कविता में ऐसा नहीं होता। स्वप्न के उपादान तो कल्पना के चित्र होते हैं, और उनका तारतम्य अनियंत्रित सम्बन्ध ज्ञान (Free Association) के बस पर चलता है। Free Association के सम्बन्ध में, प्रपद्यवाद का आग्रह कुछ और है। यह वाद इसे पूर्णतः अनियंत्रित नहीं मानता। कारण यह कि, इसमें हमारी अभिलाषाएँ भी बहुत कुछ योग देती हैं। हमारी चिन्ताएँ, उपचेतन में दबी हुई अभिलाषाएँ, अतृप्त कामनाएँ और कभी-कभी ऐसी बातें जिनकी हमारे मन पर गहरी छाप पड़ी हो,

कलना के चित्रों के चुनाव में कारण बनती हैं। इसके अतिरिक्त प्रपद्यवाद अनियमित सम्बन्ध ज्ञान को मुक्त आसंग मानता है, तथा इसके मूल में आर्थिक-सामाजिक एवं व्यक्तिगत कारणों को मूल प्रेरणा समझता है। आ० नलिन जी का प्रपद्य 'निशि विहंग' इस बात की पुष्टि करता है।

(ख) अतिपर्यायवाद जहाँ कला को अत्यधिक बौद्धिक बना देने का विरोध करता है, वहाँ प्रपद्यवाद का बौद्धिकता के प्रति प्रबल आग्रह है। प्रपद्यवाद के तीसरे कवि और चिन्तक श्री नरेश की प्रस्तुत स्थापनाएँ द्रष्टव्य हैं कि 'काव्य कोई ऐसा कटोरा नहीं है, जिसमें भावों के आसव मरे जाय' तथा 'अच्छी कविता प्रयत्नपूर्वक लिखी जाती है'।

(ग) अतिपर्यायवाद को जीवन का काल्पनिक पक्ष अत्यन्त प्रिय है, किन्तु, प्रपद्यवाद को जीवन के सभी पक्ष।

अतिपर्यायवाद के साथ प्रपद्यवाद के इस पार्यव्य को प्रो० अनन्त चौधरी ने इस प्रकार स्पष्ट किया है—“अतिपर्यायवाद की कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं, जिनसे अतिपर्यायवाद का कोई विशेष सम्बन्ध प्रतीत नहीं होता। जैसे, प्रपद्यवाद भाव और व्यंजना का स्थापत्य है, प्रपद्यवाद दृष्टिकोण का अनुसन्धान है, प्रपद्यवाद पद्य में द्रष्टव्य केन्द्रण का अभिलाषी है आदि। यह युगोचित अति उत्कृष्ट काव्यधारा है, जिसका अभी प्रारम्भ ही हुआ है, समाप्ति नहीं।” (द्रष्टव्य, युग प्रवर्तक कवि नलिन जी और उनका प्रपद्यवाद)

अब प्रश्न है कि डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी जी ने प्रपद्यवाद पर अतिपर्यायवाद से प्रभावित होने का आरोप क्यों लगाया तथा इस वाद के समाप्त होने की घोषणा क्यों कर दी? हम पहले प्रभावित होने वाले आरोप को ही देखें। इस प्रसंग में मौलिक बात तो यह है कि प्रपद्यवाद अतिपर्यायवाद के सिद्धान्तों से तथाकथित रूप में प्रभावित होने पर भी अपनी मौलिकता रखता है, क्योंकि सिद्धान्ततः यह कही भी अनुकरण का पक्षपाती नहीं है। विशेष बात यह है कि छायावाद में रहस्यवाद, आनन्दवाद, शक्तिमत, अरविन्द और बौद्धदर्शन की अन्तर्भूति है तो क्या छायावाद को रहस्यवाद-आदि मान लिया जाए? क्या इस अन्तर्भूति के बाद भी इन दोनों में पार्यव्य नहीं है? क्या ऐसा ही पार्यव्य-सम्बन्ध प्रपद्यवाद और अतिपर्यायवाद के मध्य नहीं है? वस्तुतः, काव्य और कला में किसी वाद या दर्शन के कतिपय तत्त्वों का आना अगमामन्य बात नहीं है। मूल बात तो यह है कि किसी रचना या वाद के अध्ययन से प्राप्त पूर्ण और अन्तिम प्रभावान्विति (Total and last effect) क्या है? प्रपद्यवाद में प्रयोग की साध्यता और द्वादश सूत्र, साधारणीकरण पर विशेष दृष्टिकोण, कविता शब्द से लिखी जाती है की मान्यता तथा काव्य-द्वारा अपने भीतर के पाठक की रोज और उसे सन्तुष्ट करना तथा मानव के मानवत्व को धरित होने से रोकना, आदि कुछ ऐसे तत्त्व हैं जो प्रपद्यवाद को अति-

यथायंवाद से पूरी तरह अलग करते हैं।

और अन्त में, डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी जी द्वारा प्रपद्यवाद को हिन्दी साहित्य का एक अनावश्यक अध्याय सिद्ध करने तथा इसकी समाप्ति की घोषणा करने सम्बन्धी विचार पर प्रो० अनन्त चौधरी की टिप्पणी—

“उपर्युक्त उद्धरण के अन्तिम वाक्य में ‘प्रपद्यवाद’ को ‘हिन्दी साहित्य का एक अनावश्यक अध्याय’ कह कर चतुर्वेदी जी ने न केवल अपनी अदूरदर्शिता का प्रदर्शन किया है, प्रत्युत हिन्दी कविता के सम्बन्ध में अपनी अनभिज्ञता भी प्रमाणित की है। अगर हम मान भी लें कि प्रपद्यवाद अतियथार्थवाद से प्रभावित है तो क्या इतने से ही वह ‘हिन्दी साहित्य का अनावश्यक अध्याय’ बन जाएगा? अन्त में उसकी समाप्ति की घोषणा करते समय उन्होंने जैसी राहत की साँप ली है, उससे प्रतीत होता है कि अगर वह समाप्त नहीं होता तो उनका और उन-जैसों का दम घुट जाता। साहित्य के प्रगति-पथ में ऐसे ही आलोचक गड़ड़े छोड़ते हैं। सच तो यह है कि प्रपद्यवाद न तो पूर्णतया अतियथार्थवाद है, और न उसकी समाप्ति ही अभी हुई है।”⁴⁵

कुछ नवयुवक कवियों द्वारा इस वाद के अनुकरण का कोई प्रश्न ही नहीं उठता, क्योंकि इस वाद ने दूसरों के अनुकरण के समान अपना अनकरण भी वर्जित माना है।

प्रपद्यवाद : मूल्यांकन

प्रपद्यवाद के व्युत्पत्ति-परीक्षण के आधार पर हमें जो निष्कर्ष प्राप्त होते हैं, उनका सार-संक्षेप मात्र इतना ही नहीं है कि अन्य काव्य-वादों के समान ही, यह हिन्दी का एक काव्यवाद है और अपनी कतिपय मौलिक विशेषताओं के कारण, इसे हिन्दी साहित्येतिहास में स्थान प्राप्त हो चुका है। इस सरलीकृत निष्कर्ष के अतिरिक्त मुझे जो बात कहनी है, वह वर्तमान युग की परिस्थितियों, जीवनगत दृष्टिकोण एवं संवेदनात्मक अवस्थाओं को आधार बनाकर कही और समझी जा सकती है। यह बहुत स्पष्ट बात है कि प्रायः भारतेन्दु-काल तक सैद्धान्तिक-वैचारिक पृष्ठभूमि को आधार बनाकर हिन्दी में काव्य-आन्दोलन नहीं हुए। भक्तिकाल में सिद्धान्तों का आग्रह अवश्य रहा है। फिर भी, वहाँ भावोद्बोधन ही प्राथमिक वस्तु थी। विभिन्न दृष्टिकोण वाले कवि (कबीर-सूर-तुलसी-जायसी) अपने मतवाद के प्रति इतने आग्रहशील नहीं थे कि उनके लिए गोष्ठियाँ आयोजित करने, एक-दूसरे पर छीटाकशी करने की उन्हें आवश्यकता पड़े। भारतेन्दुवाद के काव्य आन्दोलनों को अपने पृथक् अस्तित्व-प्रदर्शन-हेतु अपने वाद के समर्थन और दूसरे वाद के विरोध में क्या कुछ नहीं करना पड़ा। स्थिति यह है कि आज जीवन और

काव्य में शीघ्रतातिशीघ्र परिवर्तन हो जाते हैं। बड़ी तीव्र गति है, आज जीवन और साहित्य में। स्थिरता थढ़ा से और क्षण-क्षण परिवर्तनशीलता बुद्धिवादिता के कारण आती है। परिवर्तनशीलता की ऐसी स्थिति में, जहां भाव से अधिक विचार और थढ़ा से अधिक बुद्धि की प्रधानता है, प्रपद्यवाद की अपनी विशेष स्थिति और महत्ता है।

महत्ता की दृष्टि से प्रथम विषय युगीन परिस्थिति के साथ सम्बन्धित है। प्रपद्यवाद और नई कविता की रचना स्वतन्त्र भारत में हुई। स्वतन्त्र भारत में रची गई हिन्दी काव्य की ये पहली रचनाएं होने का गौरव पा सकी। इस गौरव के साथ ही इन्हें नई परिस्थितियों से जूझना पड़ा। एक अद्भुत प्रकार की अनास्था, कुंठा और पलायन की प्रखर प्रवृत्ति का इन्हें सामना करना पड़ा। परिणाम स्वरूप काव्य की प्रेरणा के सन्दर्भ बदल गए। अब जीवन का अनुसंधान सहज नहीं रहा। जीवन-सत्य का अनुसंधान करने-हेतु उन्हें प्रयोग करने पड़े। प्रसिद्ध दर्शनशास्त्री विलहर्सन ने अपनी पुस्तक 'लेजर्स ऑफ फिलॉसफी' में लिखा है कि एक ओर तो हमारा नैतिक जीवन छतरे में है, दूसरी ओर हमारा बौद्धिक जीवन पुरानी रीतियों और विश्वासों के टूटने के साथ ही तीव्रतर और विस्तृत होता जा रहा है। इसका परिणाम यह हुआ है कि हमारे विचारों और कार्यों की प्रत्येक दिशा प्रयोगात्मक हो गई है। इस चिन्तन से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रयोग के पूर्व अनास्था की स्थिति स्वाभाविक है। अनारम्भा प्राचीन मूल्यों के विघटन का परिणाम है और प्रयोग के रूप में वह नए मूल्यों के अनुसंधान का अवसर उपस्थित करती है। यही कारण है कि प्रपद्यवाद ने प्रयोग को अपने साध्य-रूप में स्वीकार किया तथा अज्ञेय जी द्वारा स्वयं को प्रयोगशील घोषित किए जाने के कारण 'प्रयोग' की रक्षा के निमित्त प्रपद्यवादियों (नकेनवादियों) को विवशतापूर्वक यह नाम धारण करना पड़ा। प्रयोगवाद-प्रयोगशील-प्रपद्यवाद काव्य आन्दोलन की इस स्पष्ट स्थिति के बाद भी प्रपद्यवाद को आज तक प्रयोगवाद नहीं माने जाने की स्थिति वर्तमान है। इसके पीछे साहित्य-समीक्षकों की क्या मनोभूमि है, इसे समझाने के लिए डॉ० दिवाकर की प्रस्तुत स्थापना देखी जानी चाहिए—“नकेनवादी कविता का शील निरूपण किया जाए तो एक भी ऐसा ग्राह्य तत्त्व नहीं मिलेगा जिसके आधार पर नकेनवादी रचनाओं को नई कविता के अन्तर्गत नहीं रखा जा सके। कहना तो यह उचित होगा कि नकेनवादी की नई कविता से मिलाने के लिए एक भी ठोस और तर्क संगत आधार नहीं मिलेगा और तार सप्तक के कवियों की रचनाओं को नई कविता के अन्तर्गत परिगणित करने के पीछे भी कोई स्वस्थ विचार नहीं दिखाई पड़ेगा। यह एक कठोर प्रश्न है कि तार सप्तक के कवियों की कविताओं में नई कविता के मसीहा को वह कौन-सी अनोखी नवीनता मिलती है जिस कारण इन्हें नई कविता के अन्तर्गत ग्रहण करने में वे प्रसन्नता का अनुभव करते हैं और

नकेन के प्रपद्य में वैसी खूबी नहीं पाकर उसे अग्राह्य मानते हैं। कहना होगा कि यह सब साहित्य-क्षेत्र में फैली हुई राजनीतिकता का अच्छा-प्रासा नमूना है।⁴⁶ यह तथ्य विचार-विश्लेषण की अपेक्षा रखता है कि प्रपद्यवाद 'नई कविता' है या नहीं? किन्तु, डॉ० दिवाकर ने साहित्य-क्षेत्र की जिस राजनीति का उल्लेख किया है, यदि वह सही है तो इस प्रवृत्ति को आलोचना-समीक्षा की कौन-सी विधा कहेगे—समझ में नहीं आता।

प्रपद्यवाद की महत्ता का दूसरा मूल्यवान कारण उसके प्रपद्य द्वादश सूत्र हैं। काव्य के सम्बन्ध में इस प्रकार की स्पष्ट दार्शनिक-सैद्धान्तिक स्थिति अपने-आप में महत्त्वपूर्ण है। काव्यशास्त्र में सदैव ये प्रश्न गूँजते रहे हैं—काव्य क्या? काव्य कैसे? किसके लिए? उसका प्रस्थान बिन्दु क्या है? उसके साध्य और उपकरण क्या हैं? अव्यवस्थित रूप में एकाध प्रश्न के उत्तर दिए जाते रहे हैं। संभव है, भविष्य में भी दिए जाते रहेगे। किन्तु, प्रपद्य द्वादश सूत्र-जैसी स्पष्ट व्याख्या अनुपमेय है। इन सूत्रों की महत्ता और स्थिति समझने के लिए नकेन के तीसरे कवि नरेश की प्रस्तुत स्थापना देखी जानी चाहिए—“काव्य एव प्रयोग को नकेन-वाद में प्रमेयोपपाद्य के रूप में कभी नहीं देखा, इसलिए रचनाओं द्वारा उसे सिद्ध करने का मुशालता इन कवियों को कभी नहीं रहा। विशुद्ध काव्य के लिए जिन द्वादश सूत्रों को प्रतिपादित किया, वे स्थायी हैं। इनसे बाहर किसी युग का काव्य (पद्य नहीं, हिन्दी में, हिन्दी में ही क्यों, ससार की प्रायः सभी भाषाओं में काव्य के नाम पर अधिकांश पद्य ही लिखे गए हैं) जी नहीं सकेगा, अशत या पूर्णतः। इस दृष्टि से नकेनवाद मर नहीं सकेगा। सज्ञा मात्र की अवहेलना, अनदेखी या भुलाना किया जा सकता है।” (स्थापना, अप्रैल 1970 ई० ‘क्या नकेनवाद मर गया?’—श्री नरेश, पृ० स०-2,3,4)

द्वादश सूत्र में कुछ अत्यन्त ही स्थायी महत्त्व के सिद्धान्त सामने लाए गए हैं। यथा, (क) कवि के सर्वतन्त्र स्वतन्त्र होने की घोषणा, (ख) मुक्त आसग, (ग) नई काव्य-रचना-प्रक्रिया, (घ) बुद्धि सत्त्व की प्रधानता, (च) साधारणीकरण की नव्य परिभाषा आदि। ये चीजें इतनी महत्त्वपूर्ण हैं कि नातिदीर्घ विचार अपेक्षित है।

कलाकार की सर्वतन्त्र स्वतन्त्र स्थिति के सम्बन्ध में नलिन विलोचन शर्मा की वही सुस्पष्ट दृष्टि थी—“कैसेज्म भारत में साम्प्रदायिक संस्थाओं को छोड़कर किसी का अभिप्रेत नहीं।”

साम्यवाद स्पृहणीय वस्तु है। तद्गत समस्याओं के बारे में बहुत गलतफहमी है। कला को उस ही आर्थिक आध्वन आवन की सफलता के लिए उसकी स्वीकार करने को ‘प्रगतिशील’ आदि के नारे लगाकर कहा जा रहा जानना चाहिए कि साम्यवाद मात्र उपाय है—उपेय नहीं। निर्दोष ...

है। कलाकार एनाकिस्ट होकर सर्वतंत्र स्वतंत्र होकर फूला नहीं समाएगा। उपाय के साथ वह अपने को आइडेंटिफाई नहीं कर सकता।

उपाय का कुछ निश्चय नहीं। रूम में प्रयुक्त उपाय ध्येय तक पहुंचने के बहुत पहले ही विकृत-सा हो रहा है। कलाकार के लिए तो उपेय आज भी प्राप्त है। उसे उपाय रूप चित्र, साहित्य, मूर्ति-निर्माण आदि की सहायता में मिल सकती है पर उनका जो उपेय है कला, उसका माहुर्य उपाय रूप साम्यवाद के उपेय एनाकी के साथ ही हो सकता है और कला अपने राजनैतिक समान-धर्मा से बागे ही रहकर उसका स्वागत करने के लिए तैयार रहेगी। साम्यवाद अपने को सम्हाले, यही बहुत है।”

नलिन जी की दृष्टि में राजनीति, अर्थनीति, समाजनीति जीवन और कविता के उपकरण मात्र हैं। इन्हें सम्प्रभुता नहीं दी जा सकती। सम्प्रभुता का अधिकारी मात्र मानव और उसका जीवन होता है। इस जीवन की व्यक्त करने वाला कलाकार, इसी कारण, अपेक्षा की जाती है, वह बन्धन-मुक्त हो। यह मुक्ति इसलिए भी आवश्यक है, कि पाशवद्ध व्यक्ति प्रयोग नहीं कर सकता और बिना प्रयोग के जीवन में वैज्ञानिक दृष्टि का विकास नहीं हो सकता, सत्य को पाने के लिए नित्य नूतन अनुसंधान नहीं किए जा सकते। दूसरी बात यह भी कि कवि को अपनी भावना के प्रति उत्तरदायी होना ही चाहिए। कवि की स्थिति बड़ी स्पष्ट है तथा उसके कर्म दूसरों से भिन्न हैं। द्रष्टव्य है, श्री नरेण की प्रस्तुत दृष्टि—“अमली कविता का कवि भावों की रिपोर्टिंग नहीं करता, वह अपनी निजी भावना और आवेशों की विक्षिप्तता को इतना महत्त्वपूर्ण नहीं मानता कि वह उन्हें दूसरों पर लादे।” “अमली कविता, अमली आलोचना की भांति, उसी व्यक्ति द्वारा संभव है, जिसकी बुद्धि नितांत स्वतंत्र हो—स्वतंत्र प्रतिभा (Free Intelligence) वाले व्यक्ति से संभव है यह।”⁴⁷

मुक्त आग्रंग प्रपद्यवाद का जैली-पक्ष है और इसका आगमन युगीन मस्तिष्कता के कारण है। आ० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास-ग्रंथ में, इतिहास दर्शन के चिन्तकृति वाले सूत्र के द्वारा यही कहना चाहा था कि साहित्य के भाव, व्यंजना एवं शैली पर युगीन परिस्थितिया प्रभाव डालती हैं। प्रपद्यवादियों ने बड़ी ईमानदारीपूर्वक, मुक्त आसग (Free Association) के द्वारा युग की संश्लिष्टता को अभिव्यक्ति दी है। शब्दों को तोड़-भरोड़ कर लिखने या मुक्त आसग के द्वारा एक चित्र के बाद शीघ्र ही दूसरी स्थिति या भाव चित्र देना आज की संश्लिष्ट मनोवृत्ति की देन है। इसे हम Free Association के गेस्टाल्ट मनोविज्ञान की देन कह सकते हैं। ध्यातव्य है, डॉ० कुमार विमल की प्रस्तुत स्थापना—“नई कविता में प्रयोग चापल्य या विविध और बेमेल स्वरों के कोला-हल का कारण यह भी है कि आज का मनुष्य अपने संतुन संवेदनों और चिन्त

आश्चर्य और दुःख है कि रुद्रि-गसन्द, पूर्वाग्रही समीक्षकों को, प्रपद्यवाद के कवियों के आत्मविश्वास में अहं का फूटकार सुनाई पड़ता है। सच तो यह है कि ये सिद्धान्त-वादी आज के कवियों की जीवित अनुभूतियों को सह नहीं पाते हैं। कहना चाहिए कि इसी आत्मविश्वास का यह सुफल है कि प्रपद्यवाद के कवि आ० नलिन विलोचन शर्मा उपलब्ध हृदय-उद्वेलन को महर्षि बाल्मीकि के हृदय उद्वेलन से, किसी भी दृष्टि में उन्नीस मानने को तैयार नहीं—

नीचे गर्जित नगरांबुधि असीम
ऊपर विस्तृत अम्बर अपार .
मैं छत पर सेटा हू,
उफ्, उमस कैसी है !
विषय त्रिशकु-मा,
बस, इसके, रिक्शे कर्कश
ध्वनि करते सुदूर नीचे
पथ पर, जैसे आवर्त पापाण-रुद्ध
घूर्णित सवेग । पट ध्योम का
शत-विवर-जीर्ण दम फोट रहा
फँसा मुझ पर ।

मैंने निचोड़ ली कविता
मैं हूँ पद्मासनासीन
क्षीर-सागर में समाधिस्थ
.....

एक फिसड्डी चिड़िया
अधिकार में पथ हारी,
जाने दूर घोंसले से कितनी
भटकती हुई अंधेरे में
जैसे कलकत्ते में खो गई पाच साल की बच्ची ।

मैंने देखा नहीं कौंच-वध
सो मैं न तो लिख रहा अनुष्टुप में
और न रामायणी कथा ही ।
पर हृदय उद्वेलित उतना ही
जितना होगा बाल्मीकि का :
दृष्टि में तटस्थता ज्यादा ।⁶⁵

नलिन जी की यह कविता, और इस प्रकार की उनकी अन्य या नकेनवाद की दूसरी कविताएं इस बात की साक्ष्य हैं कि प्रपद्यवाद के कवियों की काव्य-साधना का मूल केन्द्र-बिन्दु जीवन है। अस्तु, प्रपद्यवाद पर पलायन आदि की बातें बेमानी हैं। सचाई यह है कि वे एकमात्र जीवन को उसके सही रूप में चित्रित करने को इच्छुक हैं। वे मानवता के पुत्र हैं।

प्रपद्यवाद एवं आचार्य नलिन विलोचन शर्मा के प्रति भ्रातियां एवं उपेक्षा-भाव

हिन्दी समीक्षा-संसार का निरपेक्ष अनुशीलन यह निष्कर्ष देता है कि प्रपद्यवाद और नलिन विलोचन शर्मा के प्रति तटस्थ और ईमानदार भाव नहीं रहे हैं। विपरीत स्थिति यह है कि इन दोनों के प्रति भ्रातियां और उपेक्षा-भाव रहे हैं। हिन्दी-साहित्य में इस प्रकार की अधन्यता किसी अन्य साहित्य-साधना या साधक के प्रति नहीं देखी जा सकती।

प्रथमतः, 'नकेन'-सम्बन्धी भ्रातियां लें। नलिन विलोचन शर्मा को नलिनी मोहन सान्याल, केसरी कुमार को केशरी कुमार और नरेश को नरेश मेहता तक लिखा गया। उदाहरणार्थ, 'व्यजना और नवीन कविता' (साहित्याचार्य प० राममूर्ति त्रिपाठी, एम० ए०, साहित्य रत्न) में उद्धृत परिचय द्रष्टव्य है—
"नकेनवाद—यह एक आधुनिकतम वाद है, जिसका नाम नरेश मेहता, केशरी कुमार और नलिनी मोहन के नामों के आवाक्षर से बना है।" ध्यातव्य है कि ये तीनों नाम गलत हैं।

'आधुनिक हिन्दी कविता की प्रवृत्तियां' पुस्तक में डॉ० रामेश्वर लाल खण्डेलवाल ने छायावादी-तरि हिन्दी कविता-प्रसंग में लिखा है—“ऐसे प्रयोगवादी कवियों ने अब प्रपद्यवाद या नकेनवाद की स्थापना की है, नलिन विलोचन, केशरी कुमार तथा नरेश मेहता इन कवियों में अग्रगण्य माने जाते हैं।”

(आधुनिक कविता की प्रवृत्तियां, सम्पादक—मोहन लाल पंत, डॉ० रामेश्वर लाल खण्डेलवाल लिखित 'हिन्दी उत्तराखंड' शीर्षक निबन्ध, सरदार बल्लभ भाई विद्यापीठ, गुजरात, सन् 2017)

यह कहने की आवश्यकता नहीं रह जाती है कि यहाँ तीनों नाम-तहित स्थापना भी गलत है। कारण स्पष्ट है कि यदि कवि-समूह रहता तो इन तीन कवियों की अग्रगण्यता की बात समझ में आती, परन्तु तो तीन ही कवि हैं, न कम न अधिक।

नलिन विलोचन शर्मा और प्रपद्यवाद पर आलोचनाएं कम लिखी गई हैं। कुछ सन्दर्भोत्प्रेक्ष अवश्य मिलते हैं; जैसे हिन्दी-साहित्य कोश—1 में प्रपद्यवाद पर एक लघु टिप्पणी श्री रामस्वरूप चतुर्वेदी ने पृष्ठ-13 पर लिखी है।

प्रैमासिक पटना के नलिन-स्मृति-अंक (अक्टूबर 1961 ई०) स्व० शिवपूजन सहाय सम्पादित में डॉ० अनन्त चौधरी ने 'युग प्रवर्तक कवि नलिन जी और उनका प्रपद्यवाद, शीर्षक एक निबन्ध लिखा। डॉ० कुमार विमल ने अपनी पुस्तक 'नई कविता : नई आलोचना और कला' में एकाधिक स्थलों पर प्रपद्यवाद और नलिन विलोचन शर्मा का प्रमोदोल्लेख किया है। 'कवि' के अगस्त 1957 ई० के अंक में 'विशिष्ट कवि . नलिन विलोचन शर्मा' शीर्षक के अन्तर्गत श्री त्रिलोचन शास्त्री ने आलोचनात्मक निबन्ध लिखा। 'निराला और उनके बाद' निबन्ध में (राका, 8-9, मुजफ्फरपुर से प्रकाशित) श्री विष्णु चन्द्र शर्मा द्वारा नलिन विलोचन शर्मा का प्रमोदोल्लेख हुआ है। प्रो० केसरी कुमार ने 'नकेन के प्रपद्य' में लिखित 'पम्पशा' में, 'पाटल' (7 अप्रैल 1953 ई०) में प्रकाशित 'प्रयोगवाद और उसके आलोचक' तथा अपने अन्य निबन्धों में नलिन विलोचन शर्मा एवं प्रपद्यवाद का अपेक्षया गौरवपूर्ण विवेचन किया है। किन्तु, यहां भी, नलिन विलोचन शर्मा उतने विवेचित नहीं हो सके। श्री राजीव सबसेना ने 'युद्धोत्तर काल के प्रमुख कवि . प्रो० नलिन विलोचन शर्मा' शीर्षक से 'भाषा' वसतः-1962 ई० में एक निबन्ध लिखा, 'अवतिका' के काव्यलोचनांक में 'प्रपद्यवाद की दार्शनिक पृष्ठभूमि' शीर्षक से एक महत्त्वपूर्ण निबन्ध प्रो० केसरी कुमार ने लिखा था।

हिन्दी-साहित्येतिहास ग्रंथों में प्रपद्यवाद एवं नलिन विलोचन शर्मा का उल्लेख प्रायः नहीं है। डॉ० सखीरागर घाण्य ने अपने ग्रंथ 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास' में प्रपद्यवाद का उल्लेख सात पंक्तियों में पृष्ठ 333 पर किया है। डॉ० त्रिभुवन सिंह ने अपने साहित्येतिहास ग्रंथ 'हिन्दी-साहित्य : एक परिचय' में नलिन विलोचन शर्मा का नामोल्लेख भर किया है। सुखदा पाण्डेय ने अपनी पुस्तक 'साहित्य और इतिहास' के 'छायावाद और प्रयोगवाद', 'प्रयोगवाद और छायावादोत्तर नई कविता' शीर्षक निबन्धों के अन्तर्गत प्रपद्यवाद एवं प्रपद्यवादी कवियों का विस्तृत एवं सुलनात्मक उल्लेख किया है। शिवलोचन पाण्डेय एवं हृदयेश मिश्र के सम्मिलित लेखन में प्रकाशित 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास' में प्रपद्यवाद का उल्लेख मात्र है। प्रपद्यवाद एवं नलिन विलोचन शर्मा पर अपेक्षाकृत अधिक ईमानदार और नातिदीर्घ अध्ययन प्रस्तुत करने वाले आलोचक समीक्षक हैं— प्रो० निशान्तकेतु (शब्दान्तर), सुरेन्द्रप्रसाद यादव 'स्निग्ध' (प्रपद्यवाद : नई कविता का परिदृश्य, शोधप्रबन्ध, पटना विश्वविद्यालय), डॉ० देवीशकर अवस्थी (विवेक के रंग), डॉ० रमाशंकर तिवारी (प्रयोगवादी काव्यधारा तथोक्त नई कविता) तथा डॉ० दिवाकर (प्रगतिवादोत्तर कविताएं तथा मानववाद)। इनके अतिरिक्त बिहार राष्ट्रभाषा परिषद एवं हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन ने नलिन जी के निधनोपरांत स्मृति-रूप में 'परिषद्-पत्रिका' एवं 'साहित्य' के विशेषांक प्रकाशित किए।

परन्तु यह न समझा जाए कि प्रपद्यवाद और नलिन विलोचन शर्मा के गीन-व्यक्तित्व का निरीक्षण-परीक्षण यथेष्ट और अपेक्षित मात्रा में हुआ है। प्रपद्यवाद जो अर्थ, महत्त्व और गरिमा रखता है और उसके प्रेणता और केन्द्रीय पुरुष के रूप में आ० नलिन विलोचन शर्मा जी की जो धुरिकीर्तनीयता है, वह इतने मात्र से स्पष्ट नहीं होती। आवश्यकता तो यह थी कि उनकी एक-एक विधा पर स्वतन्त्र लेखन और शोध होते। परन्तु सचाई यह है कि प्रकाशित बीसियों साहित्येतिहास ग्रंथों में प्रपद्यवाद और नलिन जी के उल्लेख नहीं हैं।

आचार्य श्री नलिन विलोचन शर्मा के प्रपद्य

प्रपद्यवाद की दार्शनिक-पैदान्तिक व्याख्या से प्राप्त निष्कर्ष के रूप में यह निवेदन किया जा चुका है कि यह वाद साहित्य की गतिशील धारा में पूर्व-पश्चिम, दर्शन-मनोविज्ञान और समकालीन जीवन की महत्तम शक्ति लेकर आया, जिसमें शुद्ध काव्य की संचेतना विद्यमान थी। इस वाद के इतिहास-अध्ययन में यह बात स्पष्ट हो गई है कि प्रयोगवाद अथवा प्रपद्यवाद का प्रारम्भ सन् 1936-38 ई० में लिखी नलिन विलोचन शर्मा की कविताओं से होता है और यह भी कि इस वाद के वास्तविक केन्द्र वे ही थे।

आ० नलिन जी ने प्रायः 52 प्रपद्यों की रचना की, जिनमें कुछ पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित हुए। 'नकेन के प्रपद्य' में इनके 19 प्रपद्य संकलित हैं। इन्हें आधार बनाकर ही हम उनकी काव्य-साधना पर विचार करेंगे। किन्तु, इस तथ्य को स्पष्ट करने-हेतु, कि काव्य के सम्बन्ध में उनकी उद्धोषक टिप्पणियाँ और मूर्खियाँ, उनके युगान्तरकारी कवि एवं चिंतक होने के यथेष्ट प्रमाण हैं, कविता के मूल्य, दर्शन तथा सिद्धान्त के सम्बन्ध में यतस्ततः विकीर्ण उनकी कुछ सूक्ष्मक्षिणी सूक्तियाँ ध्यातव्य हैं—

(1) 'हम मनुष्य और मनुष्यता में विश्वास रखते हैं। इसलिए कविता में भी हमारी आस्था बनी हुई है। हम मानते हैं कि मनुष्यता के दो-चार पर्यायों में एक कविता भी है।'

(‘कविता’ अंक 1 पृ० 48 : सुधीर कुमार की ‘अनहल समीकरण’ शीर्षक कविता की टिप्पणी)

(2) 'हर बिन्दु का भूतद्रव (पनक्म) मात्राओं की गति है। हर शक्ति की एक दिशा है और द्वा द्विदिशा की निश्चितता-अनिश्चितता जब मस्तिष्क में गूँही होती है, सब कविता सार्थक प्रमाणित होती है।'

(पूर्ववत्, अंक-3)

(3) 'चित्रारमकता वह शिल्प है, जो स्थितियों की भिन्नताओं को मानवगत संवेदना के किसी संदर्भ-विशेष के साथ समादृत कर सके, कवि की सफलता का

प्रमाण है ।'

(पूर्ववत्, अक-3, रणधीर सिन्हा की 'दीर्घजीवी' शीर्षक कविता की टिप्पणी)

(4) 'स्थिति की सफलता और भावगत इच्छाओं के बीच की बातें अच्छी लगती है, इसलिए कि भावुकता से हटकर बौद्धिकता की ओर बढ़ने के क्रम में मध्यस्थता को पार करना विज्ञान-सम्मत है ।'

(पूर्ववत्, रामनरेश पाठक की 'मनसा' शीर्षक कविता की टिप्पणी)

(5) 'कलात्मक प्रक्रिया संवेदना की भी प्रक्रिया है और सृष्टि की भी, और दोनों में द्वैत नहीं है ।'

(‘अवन्तिका’, पटना, जनवरी-1954 ई० एलियट की आलोचना-प्रणाली)

(6) 'बीसवीं सदी के मध्याह्न के प्रखर प्रकाश का लाभ उठा लेने वाला कवि पूर्णतः रुद्धिमुक्त हो चुका है, ऐसा उनका विश्वास है, ऐसा उनका दावा है, ऐसी घोषणा करते वह बकता नहीं । पिघल और असकार शास्त्र के कुएँ का मेढक अब वह नहीं रहा । विषय की उदात्तता और गम्भीरता का वह कायस नहीं, मानसिक दासता की जँजीरों वह तोड़ चुका है ।

(छायावाद और प्रगतिवाद . प्रगतिवाद की मान्यताएँ)

(7) 'प्रत्यक्ष चित्र और दर्शक की अन्तर्दशाओं के पारस्परिक घात-प्रतिघात के ऐसे समय, जब कवि अपने अनुभव को सफाई के साथ, अधरबद्ध कर देता है, उसकी कविता सफलता का पर्याय बनती है ।'

(कविता, अक-3, अनुरजन प्रसाद सिंह की 'आदमी की जिन्दगी' की टिप्पणी)

(8) 'अनुभव जब आदमी को कहीं बुरी तरह झकझोर देता हो, तब अनुभूति की सीधता मिलती है । हर स्थिति पर पिघलती, पर्यवस्थिति, जब कहीं प्रहण करने के लिए बकती है, तब वहाँ अधिक साफ होती है ।

(पूर्ववत्, ऋषिकेश की 'अगम ग्रन्थि' कविता की टिप्पणी)

(9) 'कविता को भावर्स और फायद से भी आगे जाना होगा ।'

(पूर्ववत्, श्यामनन्दन सहाय 'सेवक' की कविता 'मुझे पी लेने के बाद, की टिप्पणी)

(10) 'वशी की दूरागत ध्वनि से स्मृति पर छाई धूल झड़ जाती है और धूल गीति बन जाती है ।'

(पूर्ववत्, अश्वयकुमार सिंह की कविता 'फुरसत कहाँ' की टिप्पणी)

(11) 'कवि शास्त्र से दर्शन ले, तो वह उच्छिष्ट भोजी होता है ।'

(कविता, अक-3 बेमरी कुमार की 'अभ्यास' शीर्षक कविता की टिप्पणी)

(12) 'गोर्की या त्रात्स्की चाहे 'आइडेण्टिकल ऑपोजिट्स' को स्वीकार करें, चाहे मानें कि समष्टि व्यष्टि के पीछे बनती है, या यह कि व्यष्टि समष्टि के

पीछे, किमी भी अवस्था में इन आदर्शवाद के नाम पर आहुत बौद्धिक स्वतंत्रता का बलिदान असह्य है।'

(छायावाद और प्रगतिवाद . प्रगतिवाद की मान्यताएँ)

(13) 'हमें सभी प्रकार की कविताएँ प्रिय हैं, बशर्ते वे उच्च कोटि की हों।'

(कविता, अंक-1, 'कविता' का प्रकाशन)

(14) 'आज का कवि और उसका प्रत्येक पाठक एक विशेष मनुष्य है।

इनमें से कोई साधारणीकृत वर्ग-प्रतिनिधि नहीं है।'

(पूर्ववत्, अंक 2, वार्तिकी)

(15) 'आज हमारी घेनना पुराणों से निर्धारित नहीं बल्कि विज्ञान और दर्शन से है। इसलिए प्रबन्ध के विस्तार के साथ कवि को कुछ कहना हो तो उसके लिए पुराण का आश्रयान नहीं, बल्कि जीवन ही आधार बन सकता है।'

(पूर्ववत्, वार्तिकी)

(16) 'कला में ग्राम्यता चिंतनीय है। कला में अश्लीलता नासमझ लोगों का भ्रम है।'

(दृष्टिकोण : साहित्य में ग्राम्यता और अश्लीलता)

उपर्युक्त उद्धरण उद्धरण मात्र नहीं है। वस्तुतः ये आ० नलिन बिलोचन शर्मा के काव्य-सिद्धान्त हैं। अधीत, बोध और आचरण के त्रिफलक में समीक्षा-कार्य की सार्यकता होती है। इस क्रम में सिद्धान्त-सूत्रों का अध्ययन, पुनः उनका बोध और इन दोनों के आधार पर कवि-कर्म की समीक्षा एक स्वाभाविक प्रक्रिया होगी। बोध अर्थात् आधार-भूमि स्वतः नहीं बना करती। इसके निमित्त कवि-कर्म (रचना) को देखने के पूर्व उसकी अवधारणा (सिद्धान्त) को देखना चाहिए। काव्य और कला से सम्बद्ध उपर्युक्त उद्धरण नलिनजी के दर्शन को समझने के लिए पर्याप्त हैं। कवि-कर्म (रचना) तो अवधारणा(सिद्धान्त) का उत्तर अंश होता है। इसी कारण उत्तर अंश के उद्घाटन के पूर्व इन्हें देख लेने का उपक्रम किया गया है।

नलिन जी की साहित्य-साधना के विविध क्षेत्रों में, काव्य-रूप मुख्यतम रहा है। उनके काव्य-रूप के अध्ययन के पूर्व यह जान लेना आवश्यक है कि प्रपञ्चवाद दूसरों का अनुकरण नहीं करता और अपना अनुकरण भी वर्जित मानता है। 'अपना अनुकरण' के दो विशेष अर्थ संभव हैं—(1) प्रपञ्चवाद के कवियों का एक-दूसरे का अनुकरण तथा (2) अपने ही व्यक्तित्व का स्वयं-द्वारा अनुकरण। ये दोनों स्थितियाँ भी वर्जित मानी गई हैं। यही कारण है कि 'नकेन के प्रपञ्च' में सप्रहीत प्रपञ्चों में से प्रत्येक की स्थिति एक दूसरे से सर्वथा भिन्न है। कहना चाहिए कि जीवन की विभिन्न भाव-छवियों का अलग-अलग दृष्टिकोण से परि-दर्शन हुआ है। कुछ में अक्षरों, शब्दों और पक्तियों को इस नयी रीति से सजाया गया है कि अमेरिका के आधुनिक कवि कुमिन्स की स्मृति हो आती है। प्रस्तुत है उनके प्रपञ्च का क्रमिक अध्ययन—

गीत ·

‘नकेन के प्रपद्य’ में नलिन विलोचन शर्मा का यह प्रथम प्रपद्य है। इसमें भाव और व्यञ्जना के स्थापत्य की अन्यतम उपस्थिति है। प्रपद्यकार ने इस प्रपद्य को ‘गीत’ संज्ञा से वैशिष्ट्य प्रदान किया है। गीत की आधारभूत विशिष्टता, जिसके कारण यह अन्य काव्य विधाओं से भिन्नता प्राप्त करता है, उसका आन्तरिक प्रगतिगत लक्षण तथा अन्तर्मुखी दृष्टिकोण है। गीत में कवि की निजी भावनाओं का प्रकाशन होता है। परिणामतः, इसमें अभिव्यक्त दृष्टि अपेक्षाकृत सीमित, वैयक्तिक और आत्मनिष्ठ होती है। सहज शुद्ध भाव, स्वच्छन्द कल्पना के सहारे कवि इसमें अपने भावों को अभिव्यक्त और अभिप्रेरित करता है।

प्रस्तुत प्रपद्य की मूल भूमि है—‘सामने प्रतिपल रहो तुम।’ कवि की यह आकांक्षा ‘तुम’ की प्राप्ति-कामना से उत्प्रेरित है। ‘प्राप्ति-कामना’ के पीछे का जो दर्शन है, उसे समझना होगा। इस दर्शन-सूत्र को नारद-भक्ति-सूत्र में बड़ी सूक्ष्म और मनोवैज्ञानिक पद्धति से अभिव्यक्त किया गया है—“अथातो भक्ति जिज्ञासा । सा स्वमस्मिन् परम । प्रेम रूपा । अमृत स्वरूपा च । यत्नम्या पुमान् सिद्धो भवति, तृप्तो भवति । यत् प्राप्य न किञ्चिद् वाञ्छति, न शोचयति, न द्वेष्टि, न रमते, नोत्साही भवति । यत् ज्ञात्वा मत्तो भवति, स्वस्थो भवति, आत्मारामो भवति । सा न कामयमाना, निरोध रूपत्वात् ।” इस सूत्र में अभिव्यक्त भावों का मूल स्वर है कि भक्ति तीव्रतम अनुराग है। इसे पाकर मनुष्य पूर्ण, अमर और सदा के लिए सतुष्ट हो जाता है और वह परम शांत हो जाता है। यह स्पष्ट है कि नलिन जी भक्तकवि नहीं थे, फिर भी नारद भक्ति-सूत्र की भक्ति विषयक प्रस्तुत चिन्तन प्रणाली को यहाँ सोद्देश्य उपस्थित किया गया है। ‘गीत’ प्रपद्य में प्रेम की जो सकल्पात्मक तीव्रता विद्यमान है, वह भक्ति के समकक्ष-सी है। वैसे भी भक्ति की प्रेम का उदात्त और ऊर्ध्वमुखी रूप माना गया है।

प्रस्तुत कविता में कवि के समस्त दो स्थितियाँ हैं—प्रथम स्थिति है, उसके सामने प्रतिपल उसका ‘तुम’ रहे और दूसरी स्थिति है, अगर ‘वह न रहे’ तो वह (कवि) अपने लिए एक विशिष्ट परिवेश की आकांक्षा करता है। उसका ‘तुम’ दृश्य-अदृश्य, भौतिक-पारलौकिक, प्रेयसी-प्रभु कुछ भी हो सकता है। प्रथम स्थिति या इच्छा मौलिक है, क्योंकि यह सकल्पात्मक है। दूसरी स्थिति विकल्पात्मक होने के कारण, मूल इच्छा की ध्येयी में नहीं आ सकती। ये दोनों स्थितियाँ काव्य में इस प्रकार हैं—

सकल्प— ‘सामने प्रतिपल रहो तुम’

विकल्प— ‘दृष्टि जा पाये जहाँ तक

सामने हो भूमि ऐसी

निर्गुण बालू, धूल

जिममें दूर-दूर बबूल

शूलमय दो-चार दीर्घे ।”

संकल्प और विकल्प के मध्य की अवस्था भी यहां अपने वैशिष्ट्य में उपस्थित है, जिसमें मनोभाव का अपारम्परिक स्वरूप चित्रित हुआ है। मध्य अवस्था में दो पदबन्ध हैं—‘नयन-सी शुष्कता’ और ‘हृदय जमी शून्यता।’ ये दो पदबन्ध मात्र इस कारण ही महत्वपूर्ण नहीं हैं कि भावोद्बोधन के ये अप्रचलित, अपारम्परिक और नवीन प्रयोग हैं, अपितु इनकी महत्ता इस कारण से है कि इनमें ‘सयोग’ और वियोग (विप्रलम्भ) की दो वैयक्तिक मनःस्थितियों के निर्व्यक्तिक बिम्बों के द्वारा उत्कृष्ट केन्द्रण प्रत्यक्ष हो उठा है। स्मरणीय है, प्रपञ्चवाद में पद्य की यही मौलिकता है। सामान्यतः विप्रलम्भ का भाव-स्फोटन जिन शब्द-रूपों और ऊहात्मकता में होता है, वे यहाँ दुर्लभ हैं। कवि ने ‘निसि दिन वरसत नैन हमारे’—जैसे स्पूल और ऊहात्मक प्रयोग किए बिना ही समस्त भावच्छवियां अभिव्यक्त कर दी हैं। ये भावच्छविया स्वतः स्फूर्त हैं तथा एक अत्यन्त ही महत्वपूर्ण स्थापना करती हैं कि ऊहात्मक प्रतीकों के सहयोग के बिना भी संबेदना के वास्तविक धरातल पर पहुंचा जा सकता है।

पद्य में उत्कृष्ट केन्द्रण होता है, किन्तु केन्द्रण के लिए उस चैत्य शक्ति की आवश्यकता होती है, जो पिण्ड में ग्रहणाण्ड को सहज सवार दे। हम देख सकते हैं कि विप्रलम्भ की समस्त भाव स्थितियां, अपनी अपेक्षित परिणामावस्था में संश्लिष्ट हो गई हैं। निर्मित होने वाले दोनों स्वरूपों पर ध्यान दें—परम विरही व्यक्ति के ‘नयनों की शुष्कता’ और ‘हृदय की शून्यता’ वह उस ‘तुम’ के अभाव में अनुभव करता है। यह सहज सम्भव स्थिति है कि हमारा प्राप्य प्राप्त होने पर हम परम सन्तुष्ट और आनन्द लोभ में होते हैं (यत्सङ्घा पुमान् सिद्धो भवति, सुप्तो भवति...) और अप्राप्ति (आर्घ्य की अनुपस्थिति भी) नयनों की तरलता समाप्त कर देती है। आकांक्षित प्राप्य जीवन के शेष सम्बन्धों के साथ सेतु बन जाता है, जिससे सर्वत्र आनन्द बोध होता है। उसका क्षुप्त होना अनाकर्षण और दुःख देता है और तब हृदय का हाहाकार निनादित हो उठता है। मन प्राण से पराजित व्यक्ति जय से सम्बन्ध नहीं बांध पाता, यह मनोवैज्ञानिक सत्य है। ऐसी अवस्था में एक विकल्पात्मक स्थिति जन्म लेती है—कि उसका ‘तुम’ रहे न रहे, तो सम्पूर्ण परिवेश शूलमय हो जाए, वायु में उपहास भाव हो, चतुर्दिक् उपेक्षा हो रही हो—जैसी स्थिति हो जाए कवि कहना चाहते हैं कि वह ‘तुम’ उसके जीवन का केन्द्र है। उसके होने में ही कवि का होना निर्भर है (सात्वस्मिन परम प्रेम रूपा, अमृत स्वरूपा च)। लेकिन, अपनी इस बात को वे सघोष कहते भी नहीं। कवि ने अपना कवि-धर्म निभाया कि भावच्छवियां और सावेदनिक संगतियां उन्होंने कुछ थोड़ी सी पंक्तियों में सबासब भर दीं। प्रपञ्चवाद पाठकों को स्वतन्त्रता

देता है कि वह अपनी सामर्थ्य और अपेक्षानुसार अर्थ ग्रहण कर लें। अब सोचना यह है कि क्या पाठक इन भावच्छत्रियों और सावेदनिक संगतियों को आत्मसात कर पाता है? यदि वह उच्चस्तरीय पाठक (High brow reader) है तो उसे कठिनाई नहीं होगी।

एक प्रश्न सम्भव है। क्या भाव स्फोटन के ये दो प्रयोग 'नयन सी शुष्कता' और 'हृदय जैसी शून्यता' पाठक के भावलोक में अनभ्यस्तिजन्य आघात नहीं करते? क्या इस आपात से साधारणीकरण सम्भव है? इन दोनों प्रश्नों का सम्बन्ध मूलतः रसवाद से है। इस प्रसंग में यह कहा जाएगा कि कल का रसवाद साधारणीकरण और रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया में ब्रह्मानन्द प्राप्त करती थी, आज यह स्थिति भाविक तादात्म्यीकरण में होती है, ज्ञान, चेतना के विस्तार में होनी है। 'सामने प्रतिफल रहो तुम' में जो आकर्षण, निष्ठा, समर्पण और एकात्म होने की आकांक्षा है, उसकी अनुपम स्थिति की सम्भावना मात्र से पाठक चिह्नक उठता है। यहाँ मङ्कत पर देनेवाला केन्द्रण सावेदनिक फलक का उच्चतम विस्तार करता है। भाव-उपस्थिति साग्निध्य की ऐषणा और स्थापत्य में शूल, बबूल, उाहाम उपेक्षा आदि रूपों में हृदय के क्रन्दन को पर्यवसित किया गया है। निष्कर्षतः यह लगता है कि भाव साण्डण की दृष्टि से बहुत कम कविता, इस प्रकार से एकात्म सिद्धि प्राप्त कर पाती है। जैसे कोई मर्माहत व्यक्ति बहुत कुछ बोल नहीं पाता, उसके वो चार अश्रुकण उसकी समस्त विवशताओं और अन्तः बाह्य की उसकी पराजय क्या कह डालते हैं—'गीत' शीर्षक कविता की पकितया भी अपने अति सक्षिप्त रूप में ही सब कुछ कह डालती है।

छायालोक :

प्रपद्य संग्रह में यह नलिन जी का दूसरा प्रपद्य है। यहाँ जीवन की असंगत स्थितियों को एक नई संगति में देखा गया है। देखने का माध्यम बुद्धि है। दूसरे शब्दों में कविता जीवन की असंगतियों में संगति बँटाने का बौद्धिक अनुष्ठान है।

यहाँ दो असंगत स्थितियाँ हैं—'क्या वह सिखती है?' और 'क्या वह कर रहा प्रतीक्षा था?' इन दोनों असंगत स्थितियों के बीच का श्वेतु और दृष्टि का अनुसंधाता कवि है। और कवि की स्थिति है—'मैं यात्री हूँ।' स्वयं को यात्री घोषित कर कवि ने अपनी बिखरती स्थिति को एक सूत्र में पिरो दिया है। परिवेश बोध के कारण ये असंगत स्थितियाँ उद्दीप्त हो उठी हैं। कवि का संकेत है कि जब सामाजिक जीवन श्लथ हो जाता है, उस काल में भी प्रतीक्षारत हृदय क्षेत्र अतुल सवेदनापूर्वक सक्रिय रहता है। हमारा वर्तमान युगीन आवेष्टन (Environment) विश्वास कम, अनास्था अधिक दे रहा है। विज्ञान सामाजिक संरचना आदि ने अनेक क्षेत्रों में विकास किए। फिर भी एक प्रश्न है—बहुत कुछ प्राप्त

करने पर भी क्या मानव को उसका प्राप्य मिल गया है ? कवि वह द्रष्टा है, जो जीवन की इन असंगतियों को मध्यस्थ व्यक्ति की भांति देख रहा है—

“मैं जगता हूं बुद्धि-निद्रा,
मेरी आखें और हृदय हैं जागरूक।”

प्रपद्यवाद को जिन लोगो ने जीवन से पलायन माना है, उन्हें यह कविता निराश करेगी। अपने और अपने युगीन आवेष्टन को यहां तीव्र आधार रूप में स्वीकार किया गया है जिसका प्रकाशन कविता के प्रतिपाद्य द्वारा होता है। कवि का जगा रहना ही वह प्रतिपाद्य है, जिसके माध्यम द्वारा युग-युग की कवि प्रतिभा और काव्य का औचित्य सिद्ध होता है। कवि का जगना यह सत्य स्थापित करता है कि शेष समाज की अपेक्षा कवि अत्यन्त तीव्र सम्बेदना सम्पन्न होता है। वह ‘बुद्धि की निद्रा में जगता है’ उसकी आखें और हृदय जागरूक बने रहते हैं। ‘बुद्धि की निद्रा में जगना’ विरोध सूचक लग सकता है, पर ऐसा है नहीं। ‘निद्रा’ और ‘जगना’ भिन्न अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं। निद्रा शब्द तन्मयता का द्योतक है। (शरीर विज्ञान की स्थापना के अनुसार इन्द्रिया बाह्य उद्दीपनों से दूर जब शान्ति और विश्राम लेती हैं, बाह्य उद्दीपनों से विमुख होकर विराम की तन्मयता में जाती हैं, उस स्थिति की सजा निद्रा है।) कवि का सकेत है कि वह बुद्धि की तन्मय अवस्था में है। इसके कारण ही वह आखों (विवेक) और हृदय (भावना) के स्तर पर जागरूक है।

अपनी इस जागरण अवस्था में कवि यह पाता है कि दिन का कोलाहल समाप्त हो चुका है। बाह्यता यह अति सामान्य सी प्राप्ति है, पर इससे एक अद्भुत स्थिति का बोध होता है।

इस लम्बे पथ का आरम्भ जहां तक
बहा एक कमरे में बिजली जलती थी,
भीतर कोई चलता था, फिर चलता था।

कवि का यह बोध दो स्पष्ट दिशाओं से सम्बन्ध रखता है—प्रथम का सम्बन्ध मानव की नियति से और द्वितीय का सम्बन्ध कवि धर्म से है। बोध की ये दोनों दिशाएं सरस्वती सदृश्य अदृश्य, किन्तु बड़े प्रवल वेग में प्रवहमान हैं। मानव नियति और उसकी सत्यता के भ्रूत्यवादी आलोचक यह अनुभव करते हैं कि मानव हृदय की आन्तरिक पवित्रता लुप्त-प्राय हो चुकी है, उसके भीतर का प्रकाश क्षीण पड़ चुका है। दूसरी ओर कवि धर्म भी वादों, नारों और बाह्य सिद्धान्तों के प्रतिस्थापन में इतना लीन है कि उन्हें मानव हृदय की क्षीण और मद्धिम होती जाती प्रकाश ली की चिन्ता नहीं। ऐसी ही परिस्थिति में, मानवता के पोषक कवि की भाव और बुद्धि यात्रा प्रारम्भ होती है। इस यात्रा का प्रारम्भ जिस बिन्दु में हुआ है, वहां प्रकाश था और भीतर बार-बार कोई चलता था।

प्रकाश भाव (अभाव का विलोम) और सम्भावना पूर्ण स्थिति का प्रतीक है। बार बार किसी का चलना तक विवेक और प्राप्ति के लिए होने वाले सक्रिय प्रयत्न और प्रेरणा का चेतक है। अब 'प्रकाश' और 'चलना' क्रियाओं के आसग में अपने वर्तमान का अध्ययन अप्राप्ति और निराशा के निष्कर्ष बिन्दु पर ले आता है। कहा तो प्रस्थान काल में सम्भावनाएँ और विवेक और कहा प्राप्ति के नाम पर निराशा? इनके कारण उत्पन्न कुण्ठा और सत्रास में हम क्या छाया की भाँति नहीं हो गए हैं? 'छाया' जिसका रूपाकार तो होता है, ठोस रूप नहीं होता है। क्या आज के जैविक सम्बन्ध मात्र दीखने की चीजें हैं? फिर, 'क्या वह लिखती है?' 'क्या वह कर रहा प्रतीक्षा था?' खडो में हृदय की वास्तविक वेदना नहीं उभर कर, मात्र उसका छायाभास उभर रहा है। सारी असगतियों को जब बुद्धि ओझती है, तब लगता है, हम छायालोक में चमकने और प्रतिबिम्ब आभासित करने वाले संसार में नहीं हैं तो और क्या है? सामान्य निष्कर्ष यह है कि व्यक्ति जैसा दिखाई पड़ रहा है, वैसा है नहीं। इसी प्रकार सामाजिक सम्बन्ध भी वास्तविक नहीं, कृत्रिम है, सत्य नहीं, छायाभास है और इसी गृहस्था में सारा संसार छायालोक है। ऐसी ही स्थिति में 'आत्म दीपो भव' के समान कवि बुद्धि की निद्रा में जागता है। छायालोक में आँख और हृदय थे। जागरूक कवि की जागरण-साधना की साप्ताहिक उपयोगिता इसी कारण स्वतः सिद्ध होती है।

‘पहली अजन्ता’, ‘दूसरी अजन्ता’ :

आ० नलिन जी की कविताएँ जीवन के बौद्धिक एवं भावमय अनुशीलन तथा प्रत्यक्षीकरण की कविताएँ हैं। एक ही अनुभव बिन्दु पर रचित उनकी दो कविताएँ—‘पहली अजन्ता’ और ‘दूसरी अजन्ता’ इस दृष्टि से द्रष्टव्य है। ये कविताएँ एक ही समबिन्दु पर होने के बाद भी कही समानान्तर हो गई हैं, कही एक-दूसरे की पूरक, और परिणामतः कार्य कारण सम्बन्ध स्थापन के द्वारा सहयोगिनी भी।

‘पहली अजन्ता’ में कवि ने अजन्ता की गुफा के बाहरी तथा भीतरी परिवेश एवं वहाँ की चित्रकारी तथा कला-वैशिष्ट्य और उसके प्रभाव को प्रथम दृष्टि में ही बाँधकर रख दिया है—

यह स्वप्न नहीं, है सर्वथा सत्य,
चुन-चुनकर सुन्दर-सुन्दर क्षण,
सयपूर्ण नृत्य, अवयव-परिचालन,
मुदाएँ, हाव-भाव सम्मोहन,
वेदना, हर्ष, गौरव, निरीहता,
सुन्दरता, कुरूपता—जीवों के,

मन, प्राण, देह, इन सबके
सुंदरतम क्षणबिंदु चित्रांकित,
शिलीभूत पत्थर पर, रंगों में
तूलिका कला जड़ित*** ।

यही है दुक् वाक्य पदीय प्रणाली । प्रस्तुत निर्मित चित्र पर ध्यान दें—जिसमें
गत्यात्मकता, इवन्त्यात्मकता, नाटकीयता तथा संगीतात्मकता जैसे अपने चारों
आयामों से युक्त, एक क्षण की अनुभूति में संपूर्ण हो गई है । अजन्ता की इस
प्रभाव अनुभूति में कवि की उत्प्रेक्षाएं अद्भुत हैं, और साहित्य कला के पारम्परिक
मिथ्यान्तों पर फिर से विचार करने की आवश्यकता अनुभव कराती हैं—

क्षण-मंगुर हो गया अजर-अमर,
जैसे बिजली चमके नीले नभ में
जो महाशक्ति की है अभिव्यक्ति
क्षण भर की
औरसे बाध से मानव वैज्ञानिक,
जैसे साधक की दुःख-कारा में
सर्वेश रूप, प्रिया मूर्ति
विरही की नीली आंखों में ।

अजन्ता की गुफाओं की इन मूर्तियों को देखकर कवि हतप्रभ नहीं होते ।
उनकी चेतना बुद्धि जग पड़ती है । वे सोचने लगते हैं, महाशक्ति का अनन्त
सौन्दर्य ही चराचर के सौन्दर्य रूप में अभिव्यक्त हुआ है (या देवी सर्वभूतेषु कान्ति
रूपेण संस्थिता) फिर भी, उस सौन्दर्य में स्थायीत्व नहीं, क्षण भंगुरता है । इस
क्षणान्तता को शाश्वतता देती है, कलाकार की साधना । कलाकार का अपना ही
अभ्यन्तर सौन्दर्य के मान को रूपायति करता है । रूपायण की यह क्रिया मापेशिक
होनी है । अर्थात् अभ्यन्तर के सौन्दर्य का कवि द्वारा अनुभूत भावों, कल्पित चित्रों
एवं दृश्यों की सगति में यह क्रिया होनी है । यथा, कवि अजन्ता की इन मूर्तियों को
देखकर अपने आसन्न प्रसंगों के आधार पर जो दो कल्पनाएं करते हैं, वे कवि सापेक्ष
हैं । मूर्तियां देखकर दो प्रश्न कवि मन में उत्पन्न होते हैं—(क) मूर्तियों का रूप
सौन्दर्य कैसा है, (ख) द्रष्टा और मूर्ति के मध्य कैसा सम्बन्ध है ? उक्त दो कल्प-
नाएं इन्हीं प्रश्नों के उत्तर हैं । प्रथम का समाधान है—साधक के दुःख कारा में
महाशक्ति की मूर्ति एवं विरही की आंखों में प्रिया की प्रतिमा का जो सौन्दर्य है
तथा दूसरे प्रश्न का उत्तर साधक और महाशक्ति एवं प्रेमी-प्रेमिका का जो सम्बन्ध
है । अपनी इन धारणा को वे शब्द देते हैं —

क्या इन्द्राग्नेमा ही बधन है ?

‘दूसरी अजन्ता’ एक महत्त्वपूर्ण तथा व्यंग्य प्रधान कविता है, जिसमें अजन्ता से रात की गाड़ी में इटर के डब्बे की यात्रा का चित्र है। ‘प्रथम अजन्ता’ की पृष्ठ-भूमि में रखकर पढ़ने से, इस ‘दूसरी अजन्ता’ का व्यंग्य अधिक सबल और सुस्पष्ट हो जाता है। ‘प्रथम अजन्ता’ की चित्रकला ‘मानव वैज्ञानिक’ की देन है, इस ‘दूसरी अजन्ता’ के चित्र विघाता-निर्मित हैं। प्रथम निर्जीव होकर भी सजीव और दूसरा सजीव होकर भी निर्जीव। डब्बे का बित्र स्थिति को समेट कर एक ही प्रकाश-कीर्ण (Focus) में प्रकट कर देता है—

रसय, सुप्त दैत्य-सा
एक उत्तर-पश्चिम भारतीय
जिसकी खर्राटों में जागरूक नाक
साग्रह, सचेष्ट
रक्षा करती-सी
अपनी प्रौढ़ा हस्तिनी मझागिनी को—
भ्यस्त केश, सस्त वेश,
अजन्ता की मझोदक कला उदाहृता,
इस डब्बे के बीच वाली पटरी पर।

मेरी गढ़ती आखें यही
आप्यायित
र दे
ख ही।

फिर अगली ही पंक्ति में अभिव्यक्ति प्रयोग है—

जंगम दर्शक, जड दृश्य भी—
र घ का र

उक्त दो उद्धरणों में अभिव्यक्ति प्रयोग के दो अपारम्परिक और नवीन प्रयोग हैं : प्रथम है —‘र दे / ख ही’ और द्वितीय है—‘रं घ का र’। ये दोनों प्रयोग साप्रभाय हैं तथा इनसे प्रपद्यवादी सूत्र की पुष्टि होती है कि यह वाद दृष्टिकोण का अनुसंधाता है। प्रथम प्रयोग र दे/ख ही—‘देख रही’ का प्रपद्यवादी प्रयोग है तथा दूसरे ‘रं घ का र’ में अंधकार का विस्तार परिलक्षित होता है। तत्पश्चात् जी की प्रस्तुत अभिव्यक्तियों पर सुरेन्द्र प्रसाद यादव द्वारा प्रस्तुत निष्पत्तियाँ ध्यातव्य हैं—“(क) यहाँ र दे ख हों (देख रही) प्रयोग साप्रभाय है। हमारे दो स्थितियाँ प्रकट होती हैं—प्रथम, देखकर भी न देखने की इच्छा का बोध, द्वितीय कवि को

देखने की अपनी स्थिति का प्रकाशन । कवि ऊपर बयें पर लेटे कौणिक दृष्टि से उस हस्तिनी को देख रहे हैं या दोनों की आँखें एक-दूसरे को काम बनाकर मिल रही हैं फिर हट रही हैं । यहाँ तीनों स्थितियों की सम्भावनाएँ हैं—



(ख) 'रं' का 'र' के लिखने के ऊपर से ही उच्चे के बाहर फैले अन्धकार का चित्र उपस्थित हो जाता है । 'अन्धकार' के लिए है (रं ध का र) । कवि ने ऐसा लिखकर न सिर्फ अन्धकार के विस्तार का चित्र उपस्थित किया है, वरन् उसकी सादृता का भी चित्र पीछे दिया है । एजरा पाउण्ड की एक कविता मात्र एक शब्द की है—'SALE' । उसके एक शब्द के फैलाव से विशाल सागर में तैरते हुए तैराक के अस्तित्व का चित्रोपस्थित हो जाना है—

S A L E
 S A L E
 S A L E
 S A L E
 S A L E
 S A L E 56

'रं दे छ ही', 'रं ध का र' के समान ही 'ओरते' और 'कलकत्—ताप—अज्ञा—यमेल' जैसे शब्द प्रयोग हैं 'ओरते'—और उते तथा 'कलकत्—ताप—अज्ञा यमेल' कलकत्ता पञ्चाब मेम के अर्थ-बोध के लिए प्रयुक्त हुए हैं । इन शब्द-प्रयोगों से पाठक एवं समीक्षक एक स्वाभाविक निष्कर्ष प्राप्त करते हैं कि प्रपद्यवादी शब्दों को तोड़-मरोड़कर प्रयुक्त करते हैं । यह प्रकृति तो है, परन्तु यह चमत्कार निर्माण करने के कारण नहीं, अपितु एक अनिवार्य आवश्यकता है । यही शब्दों को तोड़ा नहीं गया है, तोड़कर समायोजित है । उदाहरणार्थ, 'कलकत्ता पञ्चाब मेम' के व्यतिरिक्त बं देखा जा सकता है । इस व्यतिरिक्त-छाया काही के बमने की ध्वनि तथा माही की सम्बाई का बोध स्वयः हो जाता है—

कलकत्—ताप—अज्ञा—यमेल ।

नतिन जो प्रयोग-क्रम में शब्द तोड़ने और मजाने का काम ही नहीं करने, अपितु प्रचलित शब्दों के भेद से नये शब्द-सृजन की गिद्धता भी प्राप्त कर लेते हैं। 'औरमे' (पहली अजता) एक ऐसा ही शब्द है। यह नवनिर्मित शब्द 'और' तथा 'उमे' से विनिर्मित है। यहाँ समीक्षक पुनः वही बात सामने ला सकते हैं—'प्रयोग के लिए प्रयोग'। लेकिन, वास्तविकता यह है कि भावना के चरम क्षण में, मानव संक्षेप-शैली में भाव प्रकट करता है। परिणामतः शब्द मिश्रण या शब्द संकोच जन्म लेता है। यह तो नतिन जी की विशिष्टता है कि गाड़ी की वेगवान गति में उन्हें स्थिरत्व-बोध होता है। वेगनिश्चयता में एक विशिष्ट मयता होती है, यह उन्हें दिखाना है और उन्हें दृष्टि के अनुमंथाना के रूप में यह भी देखना है कि गतिशयता में भी मानव-मन अपनी विशिष्ट आशा-ऐपणा की परितृप्ति की ओर ही रुमा रहता है। गति की उस प्रवस्था विशेष में मानव के तीन आयाम की कल्पना भी सार्थक-सी हो गई है कि उस मात्रा में शून्य, स्पन्दन और अस्तित्व से परिवर्धित-परिवेशित-स्वरूप हैं। शून्यता है उनके लिए जो अपने कुटुम्ब-जनों से दूर हैं या हों रहे हैं, स्पन्दन है उनके लिए जो मिसल-प्राणा में हैं, और इन दोनों की मध्यस्थता में—आशा और निराशा में मानवीय अस्तित्व विराज रहा है—

सपत्ति ससृति रह गई मात्र
लम्बी पगड़हू फीट और
चौड़ी माट्टे छं
इन्टर का डब्बा।

इस प्रकार यह पूरी की पूरी कविता आत्मनिष्ठ वैयक्तिकता के केन्द्र में रची गई है। किन्तु, यह वैयक्तिकता निर्वैयक्तिकता में रूपांतरित हो गई है। वैयक्तिकता मानव को तत्परास्पर्शिणी आध्यात्मिक एवं सौन्दर्यबोधिनी शक्ति देती है। यह प्रभाव निष्पत्ति कलाकार एवं संवेदना-मग्न्य व्यक्तियों में स्वभावतः होती है। फलतः इस वैयक्तिकता का निर्वैयक्तिकता में रूपांतरण आवश्यक-ना है। वैयक्तिकता के भाव का उदयन आत्मस्थ होने में और निर्वैयक्तिकता का आगमन आत्मस्त की अवस्था प्राप्ति में है। यही कारण है कि सौन्दर्य-भावन के प्रक्रम में कवि आध्यात्म-त्रय के लोक में पहुँच गए हैं जिनके परिणाम हैं—'स्थिरता में गति' और 'जितना का जड़ता में उदय' होना। यही आत्मस्त अवस्था या निर्वैयक्तिकता योगियों की साधना की परावस्था है, जहाँ पहुँचकर यह बोध होता है कि अजर-अमर आद्या-शक्ति ही सर्वभूतों में शक्ति और काति-रूप में विद्यमान रहती हैं। अजन्ता की मुफाओं के मूर्ति-दर्शन और उनके निमित्त मात्रा तत्सवधी निजी और सामान्य मानवीय मात्रा भी है, सौन्दर्य और आनन्द प्राप्ति हेतु की जाने वाली साधनात्मक

यात्रा भी। यह वही यात्रा है, जिससे काव्य और जीवन के सिद्धान्त बनते हैं। प्रस्तुत कविता में आत्मस्थ, आत्मस्त, आयामत्रय, और आधाशक्ति आदि बातों की उपस्थिति से यह नहीं समझना चाहिए कि कवि और उनकी कविता 'दर्शन' क्षेत्र में प्रविष्ट हो गए हैं। वस्तुतः काव्य के अपने अपने उपकरण होते हैं और दर्शन के अपने। उपकरण भिन्नता के कारण दोनों के व्यक्तित्व पृथक् हैं। कवि 'पहली अजन्ता' और 'दूसरी अजन्ता' में वस्तु और स्थिति को जिस कौणिक भाव में देखते हैं, वह काव्य में ही सम्भव है, दर्शन में नहीं। कुछ इसी प्रकार के तत्त्व प्रपञ्चवाद और उसके कवियों को विशिष्टता देते हैं और जीवन को निजी सगति और संदर्भ में देने जाने के उनके सिद्धान्त को पुष्ट करते हैं।

रामगिरि :

'नकेन के प्रपञ्च' में आ० नलिनजी का यह पाचवा प्रपञ्च है। इसमें कवि ने दीर्घ साधना के उपरान्त प्राप्तिक्षण में मानव-मन में होने वाली सहज अनुभूति का अभूतपूर्व विश्लेषण किया है। साधना-अवधि में प्राप्ति के लिए जो व्याकुलता रहती है, प्राप्ति-क्षण में वह निशेष हो जाती है। वैष्णव भक्ति भावना की एक प्रसिद्ध धारणा के अनुसार वैष्णवभक्त और कवि मोक्ष की कामना नहीं करते, वे भक्ति की कामना करते हैं। कारण मात्र इतना है कि मोक्ष के उपरान्त वैष्णवों की प्रिय वस्तु अपने दृष्ट की भक्ति छूट जाने की निश्चित स्थिति हो जाती है, क्योंकि तब साध्य और साधक एकमेक तथा अद्वय स्थिति में पहुँच जाते हैं। भक्ति के लिए साध्य और साधक के मध्य द्वैत भाव रहना आवश्यक-सा है। इस कारण वैष्णव मोक्ष चाहते ही नहीं। प्रस्तुत प्रपञ्च में साध्य प्राप्ति के प्रति इसी प्रकार का एक विरागभाव है। किन्तु, यहां जो कारण निदिष्ट है, वह वैष्णव भक्तिभावना से भिन्न है। यहाँ एक प्रकार की मनोवैज्ञानिक बाधा है। यह मनोवैज्ञानिक बाधा बहुत पुबोध नहीं है। कवि की यह अनुभूति है कि आनन्द साधना के क्षणों में ही व्याप्त रहता है, फलतः प्राप्ति का क्षण ज्यों-ज्यों निकट आता जाता है, उसका आकर्षण कमजोर पड़ता जाता है, और प्राप्ति-क्षण जब प्रत्यक्ष उपस्थित हो जाता है, उस समय तक उसका आकर्षण सम्पूर्णतः समाप्त हो गया रहता है। यही कारण है कि वर्ष भर मिसने की आकांक्षा में वह व्याकुल रहता है, किन्तु वर्ष के अन्तिम दिवस में जब मिनन निकट है, उसका हृदय उदासीन हो उठा है। मृग मरीचिका के पीछे पागल हो दौड़ता है, किन्तु मरोवर को देखकर जैसे वितृष्णा-नुष्ट हो बैठ जाता है। सरिता सागर में मिनने की कामना में निर्भर्यादिन बेग में दौड़ती है, पर सागरतट के निकट पहुँचते-पहुँचते उसका बेग कम हो जाता है। दीर्घ माहृषय के कारण साधना ही, प्रेय और प्रिय, दोनों बन जाती है—

नलिन जी प्रयोग-क्रम में शब्द तोड़ने और मजाने का काम ही नहीं करते, अपितु प्रचलित शब्दों के मेल में नये शब्द-सृजन की गिद्धता भी प्राप्त कर लेते हैं। 'औरमे' (पहलो अजन्ता) एक ऐसा ही शब्द है। यह नवनिर्मित शब्द 'और' तथा 'उमे' में विनिर्मित है। यहाँ ममीक्षक पुनः वही बात मानने सा मकते हैं—'प्रयोग के लिए प्रयोग'। लेकिन, वास्तविकता यह है कि भावना के चरम क्षण में, मानव मंशेष-शैली में भाव प्रकट करता है। परिणामतः शब्द मिश्रण या शब्द मशीव जन्म लेता है। यह तो नलिन जी की विशिष्टता है कि गाढ़ी की वेगवान गति में उन्हें स्थिरत्व-सोप होना है। वेगनिश्चयता में एक विशिष्ट लपटा होती है, यह उन्हें दिखाना है और उन्हें दृष्टि के अनुगमना के रूप में यह भी देघना है कि गतिनिश्चयता में भी मानव-मन अपनी विशिष्ट आशा-पेपणा की परितृप्ति की ओर ही रमा रहता है। गति की उस अवस्था विशेष में मानव के तीन आयाम की कल्पना भी सार्यक-भी हो गई है कि उस यात्रा क्रम में शून्य, स्पन्दन और अस्तित्व से परिचालित-परिवेशित-स्वरूप हैं। शून्यता है उनके लिए जो अपने कुटुम्ब-जनों से दूर हैं या हो रहे हैं, स्पन्दन है उनके लिए जो मिलन-आशा में हैं, और इन दोनों की मध्यस्थता में—आशा और निराशा में मानवीय अस्तित्व विराज रहा है—

सपत्ति मसृति रह गई मात्र
सम्बी पन्द्रह फीट और
चौड़ी गाढ़े छे
इन्टर का डब्बा।

इस प्रकार यह पूरी की पूरी कविता आत्मनिष्ठ वैयक्तिकता के केन्द्र में रची गई है। किन्तु, यह वैयक्तिकता निर्वैयक्तिकता में रूपांतरित हो गई है। वैयक्तिकता मानव की तलस्पर्शनी आध्यात्मिक एवं सौन्दर्ययोधिनी शक्ति देती है। यह प्रभाव निष्पत्ति कलाकार एवं सवेदना-मम्पन्न व्यक्तियों में स्वभावतः होती है। फलतः इस वैयक्तिकता का निर्वैयक्तिकता में रूपांतरण आवश्यक-मा है। वैयक्तिकता के भाव का उदयन आत्मस्थ होने में और निर्वैयक्तिकता का आयमन आत्मस्त की अवस्था प्राप्ति में है। यही कारण है कि सौन्दर्य-भावन के प्रक्रम में कवि आयाम-त्रय के लोक में पहुच गए हैं जिसके परिणाम हैं—'स्थिरता में गति' और 'चेतना का जड़ता में उदय' होना। यही आत्मस्त अवस्था या निर्वैयक्तिकता योगियों की साधना की परावस्था है, जहा पहुचकर यह बोध होता है कि अजर-अमर आद्या-शक्ति ही सर्वभूतो में शक्ति और कानि-रूप में विद्यमान रहती हैं। अजन्ता की गुफाओं के मूर्ति-दर्शन और उसके निमित्त यात्रा तरसंघी निजी और सामान्य मानवीय यात्रा भी है, सौन्दर्य और आनन्द प्राप्ति हेतु की जाने वाली साधनात्मक

यात्रा भी। यह वही यात्रा है, जिससे काव्य और जीवन के सिद्धान्त बनते हैं। प्रस्तुत कविता में आत्मस्थ, आत्मस्त, आत्ममग्न, और आधाशक्ति आदि बातों की उपस्थिति से यह नहीं समझना चाहिए कि कवि और उनकी कविता 'दर्शन' क्षेत्र में प्रविष्ट हो गए हैं। वस्तुतः काव्य के अपने अपने उपकरण होते हैं और दर्शन के अपने। उपकरण भिन्नता के कारण दोनों के व्यक्तित्व पृथक् हैं। कवि 'पहली अन्ता' और 'दूसरी अन्ता' में वस्तु और स्थिति को जिस कौणिक भाव में देखते हैं, वह काव्य में ही सम्भव है, दर्शन में नहीं। कुछ इसी प्रकार के तत्त्व प्रपञ्चवाद और उसके कवियों को विशिष्टता देते हैं और जीवन को निजी संगति और सदम में देखे जाने के उनके सिद्धान्त को पुष्ट करते हैं।

रामगिरि :

'नकेन के प्रपञ्च' में आ० नलिनजी का यह पांचवा प्रपञ्च है। इसमें कवि ने दीर्घ साधना के उपरान्त प्राप्तिक्षण में मानव-मन में होने वाली सहज अनुभूति का कर्तृपूर्व विवर्णन किया है। साधना-अवधि में प्राप्ति के लिए जो व्याकुलता रहती है, प्राप्ति-क्षण में वह नि शेष हो जाती है। वैष्णव भक्ति भावना की एक प्रसिद्ध धारणा के अनुसार वैष्णवभक्त और कवि मोक्ष की कामना नहीं करते, वे भक्ति की कामना करते हैं। कारण मात्र इतना है कि मोक्ष के उपरान्त वैष्णवों की प्रिय वस्तु अपने दृष्ट की भक्ति छूट जाने की निश्चित स्थिति हो जाती है, क्योंकि तब माध्य और साधक एकमेक गया अद्वय स्थिति में पहुँच जाते हैं। भक्ति के लिए माध्य और साधक के मध्य द्वैत भाव रहना आवश्यक-सा है। इस कारण वैष्णव मोक्ष चाहते ही नहीं। प्रस्तुत प्रपञ्च में साध्य प्राप्ति के प्रति इसी प्रकार का एक विरागभाव है। किन्तु, यहाँ जो कारण निदिष्ट है, वह वैष्णव भक्तिभावना से भिन्न है। यहाँ एक प्रकार की मनोवैज्ञानिक बाधा है। यह मनोवैज्ञानिक बाधा बहुत दुर्बोध नहीं है। कवि की यह अनुभूति है कि आनन्द साधना के क्षणों में ही व्याप्त रहना है, क्षण-प्राप्ति का क्षण ज्यों-ज्यों निकट आता जाता है, उसका आकर्षण कम हो जाता जाता है, और प्राप्ति-क्षण जब प्रत्यक्ष उपस्थित हो जाता है, उस समय तक उसका आकर्षण सम्पूर्णतः समाप्त हो गया रहता है। यही कारण है कि वर्ष भर मिलने की आकांक्षा में वह व्याकुल रहता है, किन्तु वर्ष के अन्तिम दिवस में जब भिन्न निकट है, उसका हृदय उदासीन हो उठा है। मृग मरीचिका के पीछे पागल हो दोड़ता है, किन्तु मरीचिक को देखकर जैसे विनूष्णा-नुष्ट हो बैठ जाता है। सरिता सागर से मिलने की कामना में निर्मर्यादित वेग से दोड़ती है, पर सागरतट के निकट पहुँचते-पहुँचते उसका वेग कम हो जाता है। दीर्घ साहचर्य के कारण साधना ही, श्रेय और प्रेम, दोनों बन जाती है—

प्रथम दिवस आगाढ़ का,
इन्द्रधनुषित स्निग्धमेघ,
यह विरह अगस्त्य आरम्भ में,
आज नवीकृत प्रकृति में, मन मे :
उनमे धचित होना दुप्तर लगता ।

कविता का केन्द्रीय विषय निम्न है—

यह भी तो अधिश्वस्य
कि माधना गत्य
ध्वयं प्राप्ति ।

प्रपद्य का रचना पृष्ठाधार बहना प्रसूत नहीं, पारस्परिक और मिश्रकीय है। प्रपद्यवादी जीवन और ब्रह्म को तो स्वीकारते हैं, किन्तु कच्चे माल की भाँति यह बहुभ्रूत इतिहास-प्रसंग है कि कालिदास का यद्यपि दृष्टिकोण प्राप्त तत्त्वा के अन्तिम दिनों में प्रिया से मिलन की प्राप्ति-आशा में खिन्न उठता है। कालिदासीय दृष्टि से भिन्न, नलिन जी माधनारत यद्यपि मानमिवता को एक विशिष्ट कोण से देखते हैं। इतिहास उनके लिए ग्राह्य बन जाता है। वे जीवन का नूतन अनुसंधान करते हैं कि माधना ही श्रेय है। यह नूतन अनुसंधान प्रस्तुत प्रपद्य को एक नावीन्य और सर्वथा नूतन अभिधान देता है। इसे स्पष्ट करने के लिए, इसी प्रसंग पर रचिन नागार्जुन की प्रसिद्ध कविता—

कालिदास सद्य-मद्य बतलाना
रोषा यद्यपि तुम रोषे ये

को देखा जा सकता है। नागार्जुन जहाँ कर्म-प्रसंग को काव्यरचना की प्रेरणा भूमि से जोड़कर वस्तु की विषयमत्ता को कलाकार की भावमत्ता से जोड़ देते हैं, नलिन जी वस्तु की विषयमत्ता और कलाकार (रचनाकार) की भावमत्ता को पृथक् नहीं मानते हुए, विषय को विषय की मानमिवता में ही जांचते हैं। एक अन्य प्रसंग कुमार सभ्य से तुलनीय है। पार्वती अपनी साधना के उपरान्त शिव को पाकर 'कलेशः फलेन हि पुनर्नवता विधत्ते' की भावभूमि में प्रविष्ट हो जाती है। वहाँ भी साधना को महाकवि कालिदास प्रमुखता देते हैं। साथ ही, आनुपातिक रूप से, फल प्राप्ति में उत्पन्न आनन्द भी स्वतः समुचित होकर प्रकट हो जाता है। सामान्य स्थिति तो 'फलेन परिचोद्यते' से भावने की एक स्वाभाविक प्रक्रिया रही है। 'साधना ही सत्य है' की घोषणा नलिन जी की अपनी मौलिक और एकान्तिक विशेषता है।

वसंत गीत :

व्यंग्य एक प्रकार से रेखियो एन्टिबिटी की शक्ति रखता है और यही कारण है कि जीवन सत्य की मार्मिकता का उद्घाटन जितने पंनेपन के साथ इस विधा द्वारा किया जा सकता है, किसी अन्य विधा-द्वारा नहीं।

‘वसंत गीत’ प्रपञ्च-मंथन में, नलिन जी का छठा प्रपञ्च है, जिसमें उन्होंने ‘दूसरी अजना’ के समान ही व्यंग्य का सर्जन किया है। व्यंग्य-प्रधान इस प्रपञ्च में कवि ने यह स्पष्ट किया है कि परम्परा से वर्णित होने वाले ऋतु-सौन्दर्य के दृश्य अब पुस्तकी में ही देखे जा सकते हैं, आधुनिक सभ्य नगरों में नहीं—

पीतल, पत्थर के पुष्प-पण्य,
मे झूक रहा: ‘आया वसंत—
ओपधि-निर्माता अग्रगण्य—
द्राक्षासव।’ विज्ञापन उदन्त।”

व्यंग्य-सृजन के लिए यह प्रायः आवश्यक है कि कोई ऐसी समस्या, कोई ऐसा विषय हमारे सम्मुख विद्यमान रहे, जो हमें प्रभावित तो बड़े गहरे रूप में कर रहा हो, किन्तु हमारे पास उसका कोई मुखर और सार्थक समाधान न हो। वर्तमान में, प्रकृति में तीव्रगति से होता जा रहा असंतुलन और इससे उत्पन्न परिवर्तन मानव के समक्ष ऐसी चुनौती है, कि हम देखते और अनुभव करते रहने के बाद भी, उसे असमाधेय प्रश्न की भाँति सह लेने को विवश हैं। यह विवशता व्यंग्य-विवेचन के रूप में अभिव्यक्त होती है।

वसंत का सौन्दर्य सर्वप्रिय है। पर अब यह आता ही नहीं। प्रकृति का स्वाभाविक रूप आज के जनसंकुल जीवन में दुर्लभ है। विज्ञान ने प्रकृति के नैसर्गिक रूप को बाधित किया है। कृत्रिमता, मानसिक तनाव और संक्रांति इसी के परिणाम हैं। यही पृष्ठभूमि, नैसर्गिकता के क्षरण की स्थिति, प्रस्तुत पंक्तियों में वर्णित है—

राजमार्ग पर साउथ-स्पीकर,
बर रहे विकृत सगीत-स्फार
टेढ़े मोर्चे का नराकार।
बुलबुल झूक उठा तारंग्यर।

स्पष्ट है कि यहाँ प्रस्तुत के द्वारा अप्रस्तुत की ओर संकेत है। अप्रस्तुत योजना वाक्य की प्रिय पद्धति रही है। यहाँ इस प्रक्रिया द्वारा क्षण-क्षण रिक्त होता जाता हुआ, नैसर्गिक जीवन व्यक्त हुआ है। कवि की कामना यह स्पष्ट करने की है कि वसंत ऋतु में जहाँ बोलत की मुमधुर मगीन-ध्वनि मुनाई पड़नी चाहिए थी, वहीं साउथ-स्पीकर के बिह्वल सगीत-स्फार सुनने को हम विवश हैं। बोलत की झूक

के स्थान पर साउठ-स्वीकृत का मगीन-स्फार तारस्वर का कुक्कुट की तरह बूबना गूँडित होती जानी मानवता का निदर्शन है। 'अब दादुर बबुआ भयो कोयल साधे मोन' की लोकप्रचलित कहावत को ध्यान में रखें तो नैसर्गिकता के क्षरण और कृत्रिमता के आगमन की बात स्वतः स्पष्ट हो जानी है। थोड़ा अन्तर अवश्य है। इस कहावन में दादुर और कोयल दोनों उपस्थित हैं, जबकि कवि वर्तमान युग-सत्य को इस रूप में प्रकट करते हैं कि विज्ञान और मध्यता के इस दौर में कोयल (नैसर्गिकता) सुप्त हो गया है। 'वमन्तगीत' का नायक आज प्रत्यक्ष जीवन में संभव ही नहीं। अब वमन के दर्शन चित्र, काव्य आदि में ही संभव हैं। हमारे शब्दों में, नैसर्गिकता अब जीवन की वस्तु नहीं रही, कल्पना की वस्तु हो गई है। नैसर्गिकता के माधुर्य के स्थान पर, कृत्रिमता की कर्कशता, अब हमारी वास्तविकता है।

प्रकृति के नैसर्गिक सौन्दर्य के अभाव का विषय प्रस्तुत करके कवि युग-जीवन की गंभीर समस्या को उठाते हैं। वे बड़े आग्रह-पूर्वक यह सत्य सामने लाते हैं कि प्रकृति जीवन की सहजता का पर्याय है जो हमें अनेक वैयक्तिक तथा सामाजिक तनावों से मुक्ति देनी है। प्रकृति से दूरी, स्वभावतः सहजता के विनाश को आमंत्रण है। यह एक प्रकार की आत्म-हत्या है। आत्म-हत्या से शरीरान्त सामान्य बात है। स्वबोध हीनता आत्म हत्या का ही अपेक्षाकृत सूक्ष्म और विरल रूप है। आत्महत्या का यह प्रकार एक विशिष्ट प्रक्रिया की देन है। यह प्रक्रिया उस क्षण प्रारम्भ हो जाती है, जब हम अपने और अपने परिवेश में दूर, अपरिभाष्य स्थिति में पहुँच जाते हैं। तब वही स्थिति में सरमता और स्वाभाविकता समाप्त हो जाती है, और जीवन भौतिक तथा बाह्य दुनावट में फँस जाता है।

बिम्बो का बिम्बोक :

यह नलिन जी के प्रयोक्ता व्यक्तित्व की ही सामर्थ्य है कि उन्होंने 'बिम्बो के बिम्बोक'—जैसी कविता लिखी। किसी अलंकारशास्त्रीय विषय पर इस प्रकार की कविता लिखा जाना, हिन्दी काव्य-साहित्य में, निश्चित रूपेण एक विशिष्ट प्रयोग है।

'बिम्बोक' स्वभावतः अलंकार का एक भेद-विशेष है। भरत के अनुसार नायिका का प्रेम प्राप्त करने के बाद गर्व और अभिमानवश अनादर तथा उपेक्षा प्रदर्शित करना, बिम्बोक अलंकार है। (नाट्यशास्त्र : 24 : 21)। धनत्रय ने संक्षेप में इसी भाव को स्पष्ट किया है—'गर्वाभिमानादिष्टेऽपि.....अनादर क्रियाः (दशरूपक, 2. 41)। व्यापक रूप से मन में प्रिय या इष्ट वस्तु के प्रति और आकर्षण का पोषण करते हुए भी नायिका द्वारा यौवन, धन तथा कुल के गर्व

भयवा प्रिय के अश्राव के कारण उमका केवल घाणी के द्वारा उपेक्षा व्यक्त करना ।³⁷

यह प्रपञ्च मुख्य रूप से वक्रोक्ति और 'विट' प्रधान है, जिसमें युग, समाज और जीवन की अनेकानेक स्थितियों के नए चित्र हैं। स्पष्ट है कि वक्रोक्ति एवं विट-प्रयोग के कारण स्वभावतः दो स्थितियाँ उत्पन्न हो गई हैं। प्रथम स्थिति का सम्बन्ध बिम्बों से और दूसरे का कवि से है। बिम्बों अपने दृष्ट (और वह कवि है) के प्रति आकर्षण-भाव रखती हैं—

बिम्बों ने कहा एक दिन,

'मुझे चाहिए गगन-सुमन, सुन लो।'

और पुनः बिम्बों ने कहा, जिसमें अपने रूप-सौन्दर्य के गर्व का पोषण है—

बिम्बों बोली, 'मेरे काले कुत्तल

आकाश-रूप, फूल, फूल हैं, क्यों,

कवि, है न ?' उसने फुझा लिया गाल

बागबाण उसके होते ही हैं पुष्पल

कवि का विटत्व 'तंत्र काम कला कोविदः' (भानुदत्त रु० म०, पृ० 186), उमकी उक्ति-वक्रता को ग्रहण करता है, परन्तु परम साहचर्य की उस अवस्था में भी, उसे दृढ़ बना रहता है। बिम्बों का बिम्बोक अनवय है, कवि निद्रा-हीन है, और छाती पर आन्द्रेजोद की पुस्तक रखे पड़ा रहता है—

उनिद्रा : भीगती रात : गद्य-पद्य

नीली-नीली गोलिया नींद की :

बिम्बोक बिम्बों का अनवय :

छाती पर पुस्तक आन्द्रेजोद की

प्रभुत्व कविता के दो प्रवाहों पर विचार अपेक्षित-या है। एक छोर पर बिम्बों का बिम्बोक है, जिसमें शृंगार का एक स्वस्थ रूप दिखाई देता है; दूसरी ओर अनिद्रा कवि है, जो आन्द्रेजोद की पुस्तक छाती पर रखे लेटे हुए है। स्पष्टतः, एक ओर प्रेम की सरलता और सरलता तो दूसरी ओर अनिद्रा बोद्धिमान है। कवि न तो बिम्बों के प्रेम और कोमल भाव का त्याग कर पाते हैं, न पितृ और बोद्धिमान का। वैसे, छाती पर विराज रही पुस्तक यह गर्वन अवश्य करती है कि कवि दूसरे पक्ष के साथ, स्वयं को अधिष्ठान बना पाते हैं। यह स्थिति एक गाय प्रपञ्चवादी दर्शन और युग-वैशिष्ट्य के कारण है। आज के जीवन का यह निष्कर्ष है कि, बीर और शृंगार के महिमावित जीवन के बाद सामान्य जन और जीवन की ओर मार्गदर्शनी अनुभूति दे सकें, वही आज का सामाजिक नेता और चारित्रिक रचनाकार है।

प्रसंग-दृष्टि में, यह ध्यातव्य है कि नलिन जी के प्रपद्य में वीररम का सर्वथा अभाव है। शृंगार रस है, किन्तु उसका उत्तेजक और भासल रूप नहीं है, न ही इसके द्वारा अध्यात्म, रहस्यात्मक अनुभूति और दर्शन-आदि की बातें कही गई हैं। 'शृंगार' के यहां दो छोर उपलब्ध होते हैं, प्रथम विशुद्ध मनोवैज्ञानिक चित्रण और द्वितीय, तटस्थ दर्शन (वर्णन और विश्लेषण नहीं)। अपवाद-रूप में, बिम्बो का बिम्बोक है, जिसमें शृंगार का शास्त्रीय और सक्षण प्रयो पर आधारित वर्णन है। 'गीत' कविता में प्रेम है, किन्तु इसमें न भक्ति है, न काम (यौन-भाव) और न रहस्यमयता। अपितु, शुद्धतः और पूर्णतः इसमें एक व्यक्ति की आंतरिक भावनाओं का छोटन है। समासत, बिम्बो के बिम्बोक में प्रेम का अतिकथन नहीं तो नहीं। हा, इसमें वीर और शृंगार के आसंग से मुक्त होकर सामान्यजन और जीवन की अनुभूतियों की ओर संकेत करने वाला मितकथन है। यह बात प्रपद्यवादी रचना प्रक्रिया मुक्त आसंग के द्वारा स्पष्ट होती है। इसके सन्दर्भ में यह कहा जा सकता है कि आज का मानव जीवन के दो-राहे पर आ खड़ा हुआ है, जिसमें एक ओर तो प्रेम की सहज सरलता उसे आकर्षित करती है, दूसरी ओर वह जीवनगत समस्याओं से झोझिल होकर शास्त्र और चिन्तन का आधय लेकर मार्ग ढूँढ़ने को मग्न है। इस दो-राहे पर आकर वह हतप्रभ है, उन्निव है और ऐसी स्थिति में नींद की नीली-पीली गोलियों की आवश्यकता उसे पड़ रही है।

प्रत्यूप :

'नकेन के प्रपद्य' सग्रह का यह आठवा प्रपद्य है। 'वसत गीत' के समान ही, इसमें कवि प्रकृति में, मानवजन्य परिवर्तन से उत्पन्न शुष्कता का वर्णन करते हैं। इस प्रकार यह प्रपद्य 'वसत गीत' का पूरक है, और उसी का भाव-प्रसार करता है। प्रपद्यवाद के सिद्धान्त-पक्ष के विश्लेषण-क्रम में यह देखा जा चुका है कि अनेक निश्चित कारणों से मानव-मन अब उसी सरलता से जीवन के साथ बंध नहीं पाता, जितना सहज सम्बन्ध उसका आज से सौ वर्ष पूर्व तक हुआ करता था। कारण है, प्रकृति के सहज रूप में विकृति और परिवर्तन होना। ऋतुचक्र प्रकृति का सुन्दरतम रूपविधान है, किन्तु परिवेश की शुष्कता के कारण यह अपनी स्वभाविक सहजता में हमें मोह नहीं पाता। 'प्रत्यूप' की भी ऐसी ही स्थिति है। यही कारण है कि प्रत्यूप की नवीनता में कवि के लिए कोई आकर्षण-निमन्त्रण नहीं, उन्हें यह मनहूस लगता है। कारण है, इसकी उपसापेक्षता (ऑब्जेक्टिव कोरेलिटी), जो कवि के भाविक-मानसिक परिदृश्य से प्रकट होता है—

प्रत्यूप की नीली, घबो-भरी शांति,
वित्तिल की गंजी चाद,

गाढ़ा हरा रंग,
 पयल कोयले के धूवर्त्त,
 खर डरा हुआ चू-कू काय
 चिड़ियों का, बेलगाड़ियों
 के चक्को का रौदना
 कोलतार की कोमल सड़क को,
 बैलों की धुद्र-घंटिकाओं की
 धुद्रतर टुन-घुन
 रिक्शों की वर्ण-संकर भोपू ।

'क्षितिज की गंजी चाद' और 'बेलगाड़ियों के चक्को का रौदना कोलतार की कोमल सड़क को' कवि के अन्तस् में उमड़ते-धुमड़ते वितृष्णा के वादलों के उद्घाटन को स्पष्ट करने वाले प्रयोग हैं। कवि की इस वितृष्णा का कारण है, प्रकृति के सहज-कोमल रूप में परिवर्तन होना। प्रत्यूप में शांति तो है, पर वह शांति पत्थर कोयले धुएं के घब्रों से भरी हुई है। इस काल में जब मधुर खग-ध्वनि होनी चाहिए, रिक्शों की वर्ण-संकर भोपू एवं चिड़ियों के कर्कश स्वर चू-कू काय सुनाई पड़ते हैं।

यह विचारणीय है कि 'वसंत गीत' एवं 'प्रत्यूप'—जैसी कविताओं की क्या उपयोगिता है? इनकी उपयोगिता अनेक दृष्टियों से है। प्रथम और सामान्य उपयोगिता तो यह है कि इन ध्वन्य प्रपद्यों के माध्यम से कवि आज की विकसित हो रही रसहीन मानवता पर प्रहार करना चाहते हैं और बदले में मानव-हृदय के सहज संवेद्य-रूप को सुरक्षित रखना चाहते हैं। यह एक प्रकार से प्रकृति की ओर पुनः लौट चलने (Back to the Nature) का आमन्त्रण है। द्वितीय यह है कि प्रपद्यवाद मात्र महिमाशाली अंशों तक अपने को सीमित नहीं रखता, यह उद्घाटन ऐसी ही कविताओं के माध्यम में इनमें मिद किया है। सहज भावुकता और रस-मयता की विछली गंध काष्म-परम्परा को प्रपद्यवादों किमी रूप में छोड़ रहे हैं, यह बात भी ऐसी ही कविताओं से प्रकट होती है, तब यह स्पष्ट हो जाता है कि इन वाद का इतना विरोध क्यों हुआ? वस्तुतः यह वाद जीवन के बाजार में झूठी मुरबातों के स्थान पर गन्धी घोंटें खमाना चाहता है। यह बहुत बड़े साहस की बात है, जिनके लिए एक ओर कबीर की-सी अकण्ठता और दूसरी ओर झूठी भावुकता को छोड़ने का साहस चाहिए। 'प्रत्यूप' और 'वसंत गीत' ऐसे ही साहस स्पष्ट को करते हैं।

चित्राधान

प्रपद्य-समूह के इस नवम प्रपद्य को नलिन जी ने प्रपद्य का प्रारूप बताया है, इस कारण इस प्रपद्य की महत्ता स्वयं सिद्ध है। प्रपद्य के विचार-दर्शन को स्पष्ट करने वाले इस प्रपद्य को पटना नगर के आधुनिकीकरण के परिप्रेक्ष्य में रचा गया है। पटना की पुनर्रचना हो रही है। कवि को ख है कि नगर की शल्य-चिकित्सा के कारण इसकी सरल स्वाभाविकता समाप्त कर दी जा रही है। इसे सीधा-मनाट किया जा रहा है, जबकि कवि को 'कोणीय अवस्था' प्रिय है। पटना को काट-छाटकर 'कलम' (जैसे किसी पीछे की काट-छाटकर बनाते हैं) बनाया जा रहा है। कवि की इच्छा होती है कि यदि उनके पास ब्रश आदि रहते तो वे लैंड-स्केप बनाते। कवि ने प्रसंग-वर्णन में पिकासो की चित्रकला का उल्लेख किया है।

कवि ने इस कविता को साभिप्राय प्रपद्य का प्रारूप कहा है। यह अभिप्राय प्रपद्य-पूर्व के काव्य-जगत् की परिस्थिति के अध्ययन द्वारा स्पष्ट होता है। प्रपद्य-पूर्व के हिन्दी काव्य-जगत् का परिवेश प्रगतिवाद था। साहित्य को उपयोगिता और मार्क्सवादी मत की चौहद्दी में बांध देने वाला प्रगतिवादी काव्य-आन्दोलन काव्य की कोणात्मकता अथवा बुद्धिप्रधान कलात्मकता को पूर्णतः अस्वीकार कर रहा था। सामाजिक-आर्थिक परिप्रेक्ष्य के प्रति प्रतिबद्धता की संगति में काव्य से दूर हो जाने की स्थिति हो गई थी, जैसा अभी 'पटना को कलम' बनाया जा रहा है। पिकासो की कला, लैंड स्केप आदि की चर्चा-द्वारा कवि ने अपनी काव्यगत मान्यताओं को प्रस्तुत किया है।

यहाँ कवि ने एक अतिशय महत्वपूर्ण सैद्धान्तिक चर्चा को आनुपायिक रूप से अनुस्यूत किया है। यह विषय है, मानव की स्थूल दृष्टि और प्रकृति की सीढ़ीय गति। मानव अपनी आर्थिक-सामाजिक प्रतिबद्धता के नाम पर प्रकृति और उसके सीढ़ीय को उपयोगिता के निकष पर परखना या उपयोगितावादी दृष्टि से पुनर्निमित्त करता है। इसमें जीवन की, विशेषतः कला की, स्वाभाविकता धरित होती है। मानस या तद्गुण चिन्तको की दृष्टि में जागृति उपयोगिता ही सर्वोपरि है, जबकि प्रकृति विविधता में अस्तित्वमयी है। हमारी आधुनिक दृष्टि भला इसे क्यों स्वीकार करे। परिणामतः, कला, संवेदना और भावना की भ्रूण हत्या होती है :

पिकासो का अनुकरण किया है

प्रकृति ने,

कोणवाद हो उठा साकार है

निस्सार : आधुनिक

'पटना कलम' है यह

पश्चिम की कला का लगा है कलम इसमें

भ्रूण-हृत।

‘चित्राधान’ का रचनाकार पटना के पुनर्निर्माण को लेकर इतना चिन्तित क्यों है? क्या वे यथास्थितिवादी हैं? तब तो ‘प्रयोग साध्य है’ की उनकी अपनी ही मान्यता क्षरित हो जाती है। वस्तुतः कवि पुनर्निर्माण में प्रयोग नहीं पाते। वे प्रकृति और जीवन की विविधता के प्रति आग्रहशील हैं। पुनर्निर्माण के पीछे जो हेतु या धारणा है, उसे वे अस्वीकार करते हैं। कहा जा चुका है कि यह पुनर्निर्माण प्रगतिवादी काव्य आन्दोलन को स्पष्ट करता है, जिसकी उपयोगितावादी एवं स्थूल दृष्टि कवि को स्वीकार नहीं है। कवि सैद्धान्तिक रूप में यह मान चुके हैं कि साहित्य को माक्स और फ्रायड से भी आगे जाना होगा तथा उसे किसी भी प्रकार की प्रतिबद्धता का परिस्थान कर सर्वतन्त्र स्वतन्त्र बनना होगा। वास्तव में यह स्वतन्त्रता कवि और कविता को निषेध प्रतिक्रियात्मकता से मुक्ति दिलाकर विधि के क्रियात्मक पाठ से जोड़ती है। काव्य में निषेध प्रतिक्रियात्मकता, जिसे कथन की सरलता की दृष्टि से उपयोगितावादी प्रतिबद्धता कह सकते हैं, वर्जित नहीं है, परन्तु विधि का क्रियात्मक पाठ या सृजनात्मक विधान ही काव्य में मूल वस्तु है, क्योंकि मात्र इसी पद्धति में कवि अपनी भावना और आत्मा को अपनी कविता में पूर्णतः विसर्जित कर पाता है। यह एक प्रकार से कवि और काव्य का सनातन वैशिष्ट्य, उसकी अनिवार्य आवश्यकता भी है। कारण यह है कि निखिल ब्रह्माण्ड के अनेक रहस्यों के बीच मानव अपनी भौतिक-सांस्कृतिक आवश्यकताओं के मध्य खड़ा है। वह मात्र खड़ा ही नहीं है, अपितु आह्लादित, रोमांचित और दुःखी भी होता है। वह आक्रोश, विध्वंस और सृजन करता है। वह कल्पनाएँ करता है। स्वयं सवेदित होता है और अपनी सवेदना को स्थानांतरित भी करता है। इसी क्रम में वह सृष्टि, प्रकृति और मानवीय सम्बन्धों के पारस्परिक अनुपात को निश्चित करता है। यही से सृजनात्मकता जन्म लेती है। इन सबके मूल में व्यक्तित्व है, जिसका प्रतिनिधित्व कवि करता है। वस्तुतः, कविता इसी पृष्ठ-भूमि में लिखी जाती है। अस्तु, समस्त को स्वीकार करके ही वह अपने वास्तविक अर्थ-बोध और प्रयोजन को प्राप्त कर सकती है। समस्त को प्राप्त करना तभी सम्भव है, जब वह स्वतन्त्र रहे। यह स्वतन्त्रता बाहरी भी हो, भीतरी भी हो। ‘कलम’ बनाकर, किसी एक निश्चित आकार में ढाल देने से प्राकृतिक और सनातन विकास क्रम को प्रतिबद्ध कर देने से यह सम्भव नहीं है। मूलतः यही वह बिन्दु है, जिसके कारण कवि को पटना का पुनर्निर्माण स्वीकार्य नहीं है। यह ‘चित्राधान’ इसी भावभूमि प्रपद्य का प्रारूप होने की अपनी स्वाभाविक अभिधा प्राप्त करता है।

गोति-दर्शन :

प्रपद्य-प्रारूप की अभिधावासा नलिन जी का यह दूसरा प्रपद्य है। पूर्व प्रपद्य ‘चित्राधान’ में प्रपद्यवादी दृष्टि का विषय प्रकृति और मानव-प्रकृति के स्वतन्त्र

विकास को स्पष्ट करना था। प्रस्तुत प्रपद्य में वर्तमान सामाजिक परिवेश में बाहर-भीतर से टूटते और निराश होते जाते मानव समुदाय की स्थिति और इस स्थिति में कवि-दायित्व की अभिव्यक्ति हुई है तथा यह स्पष्ट किया गया है कि ऐसी सामाजिक स्थिति में आज का कवि, विशेषतः प्रपद्यवादी कवि वस्तुतः कण्ठाग्र होता है। इतना ही नहीं, यह प्रपद्य अपने ऊपर लगाये गए इस आरोप का भी खण्डन करता है कि यह वाद सामाजिक उत्तरदायित्वों से पलायन करता है यथा निबिड़ ऐकान्तिक जीवन ही इसे प्रिय है। इस प्रपद्य के माध्यम से प्रपद्यवादी अपनी सामाजिकता को सामने लाते हैं। इसे समझने के लिए हमें सर्वप्रथम प्रपद्य की विषय-वस्तु को देखना होगा। कवि मानते हैं कि 'गीति' विद्युत की क्षणिक कौंध है। वह 'गर्जित नगराम्बुधि असीम' के ऊपर और 'विस्तृत अम्बर अपार' के नीचे सेटा हुआ है। वह देखता है कि एक फिसड्डी चिड़िया अन्धेरे में वैसे ही भटक रही है, जैसे पाँच साल की बच्ची कलकत्ते-जैसे विशाल शहर में खो गई हो। यहाँ 'फिसड्डी चिड़िया' और 'कलकत्ते-जैसा विशाल शहर' प्रतीकार्थ-युक्त हैं। प्रथम प्रतीक दूसरे प्रतीक की संगति में यह स्पष्ट करता है कि आधुनिकता के, हृदय-हीनता के विशाल सागर में मानवीय भावना फिसड्डी चिड़िया के समान अस्तित्वहीन हो गई है। मानवीय भावना की यह नियति कवि को, प्रकारान्तर से प्रपद्यवाद को व्यथित करती है। इसे देखकर कवि का हृदय उतना ही आम्बोलित-उद्वेलित हो उठता है, जितना त्रिच-वध देखकर आदि कवि हुए होंगे। स्पष्टतः यह प्रपद्य प्रपद्य का प्रारूप है और इस नाते यह इस वाद की सैद्धान्तिक-वैचारिक स्थिति को स्पष्ट करता है। यह भाव-भूमि दो दिशाओं में प्रकट हुई है। एक दिशा है, यह बताना कि प्रपद्यवाद ऐसे ही अनुभवों को चित्रित करता है, जो सामान्यतः काव्य के विषय नहीं बनाये जाते रहे हैं। फिसड्डी चिड़िया ऐसे ही अनाकर्षक, अप्रचलित और असह्य व्यक्तिओं के सीधे-साधे अनुभव खंडों को प्रतीकित करती है। दूसरी दिशा है, यह बतलाना कि प्रपद्यवाद आत्मनिष्ठ होते हुए भी सामाजिक दायित्व से भागता नहीं है। उसकी समानुभूति समाज के साथ है, लेकिन उसकी दृष्टि नवीन है। उसमें उद्वेलन की धार भी अधिक है, और सदस्यता भी अधिक—

पर हृदय उद्वेलित उतना ही
जितना होगा वाल्मीकि का।

आदिकवि वाल्मीकि को उपस्थिति कर, तथा उनके हृदय की संवेदना के साथ अपनी संवेदना की तुलना कर कवि ने किसी प्रकार का व्यतिक्रम अथवा अतिशयोक्तिपूर्ण दुस्माहस नहीं किया है। यह स्पष्ट है कि आज के कवि वाल्मीकि-से नहीं हो सकते। पर, यह निश्चित है कि काव्य रचना की जिस प्रकार की संवेदना वाल्मीकि के पास रही होगी, उतनी ही आज के कवि के पास है। संवेदना

तो अमापनीय है। परन्तु, वाल्मीकि और उनकी संवेदना की चर्चा से यह बात स्पष्ट होती है कि कवि आज का हो या कल का, उसके लिए संवेदना की आवश्यकता एक-जैसी है। यही संवेदना कवि को विद्युत कौंध देती है और काव्य रचना होती है—

गीति है भी कौंध क्षणिक विद्युत की।

किंकिरीट मिथ्र :

प्रपद्यवाद अनुकरण का सर्वथा विरोधी है, यहाँ तक कि इसे स्वयं अपना अनुकरण भी स्वीकार नहीं है। यह एक बड़ी प्रतिज्ञा है और इसकी सुरक्षा के लिए यह आवश्यक है कि इसके कवि वस्तुओं को सदैव नये रूपों और भावसंगतियों में देखते रहे। इसमें नवीन की नवीनता-रक्षा के साथ ही पुरातन को अपारम्परिक अर्थ देना, उसके अभिप्रेत को नई संगति देना आवश्यक-सा है। यदि ऐसा सम्भव हुआ, तभी यह कहा जा सकता है कि अतीत इसके लिए खाद बन सका है। प्रपद्यवाद में वस्तुओं को नई दृष्टि से देखा गया है। इसलिए इसमें नई कल्पनाएँ प्रायः मिलती हैं और नए-नए बिम्ब परस्पर गुंथे रहते हैं। इस बात की सिद्धि उनके प्रपद्य 'किंकिरीट मिथ्र' से होती है। प्रपद्य का विषय है—पटना रेलवे स्टेशन से सचिवालय तक के राजपथ का पुनर्निर्माण। इस पथ की अलकतरे और ककरीट-मिथ्रण से मरम्मत हो रही है। इसके ऊपर विशाल रोलर चल रहा है। निर्माण-कार्य की सामग्री, श्रमिक, उत्पन्न होने वाले धातावरण एवं दृश्य तथा आधुनिक सामाजिक सन्दर्भ को कवि इस निर्माण-क्रिया की संगति में देखते हैं और इन सबको सम्मिलित प्रभावान्वित में उन्हें जीवन ही एक नए अर्थ-बोध में रूपान्तरित होता हुआ दिखाई पड़ता है।

निर्माण-कार्य की सामग्री ककरीट और अलकतरे के मिथ्रण, विशाल रोलर आदि है। ककरीट और अलकतरे के मिथ्रण से निमित्त नव शब्द 'किंकिरीट मिथ्र' है। 'ककरीट' शब्द से 'किंकिरीट' बनाकर कवि ने राजपुकुट (किरीट) को भुत्सित बताया है। यह कुत्सा-अर्थ इस रूप में स्पष्ट होता है कि, शासक अपने लाभ के लिए इसी प्रकार के मिथ्रण (जोड़-तोड़) तथा अपनी शक्ति के प्रयोग (रोलर) करता है। पथ की भावना को स्पष्ट करने के लिए निम्न बिम्ब अंकित हुआ है—

मागरी घरिनी की बेणी श्रृजु कँधो
उसकी साड़ी पर मनोहरण शिफन
का काला वाडर अथवा
हरावना डिठोना अंकित
दैत्य-बाल के भाल पर, गाल पर,
या सड़क बाहर की कालिख-पुती हुई।

इस लीह-यन्त्र (रोलर) को काल-कूट का पान करने वाले भगवान शंकर से उपमित किया गया है—

किकिरीट मिथ
देव-दनुज मंथन करते उद्वेलित
सागर का । कालकूट उत्थित ।
हो गया नील-तन संयमी त्रिअंबक लीह-यन्त्र ।
दश-दिशा व्याप्त गंध से तिवन, तीव्र
पीयूष की ।

इसके उपरान्त, सड़क पर काम करने वाले श्रमिकों के कूठित अन्तःकरण की वृत्ति पर टिप्पणी की गई है जो अपनी विवशता और व्यस्तता में प्रकृति के रमणीय दृश्यों की ओर आकृष्ट नहीं होते—

प्रकृति रमणीया यदि न करती
हरण अन्तःकरण उनका
जो कुमार ही हैं, युवा नहीं
तो बिचारी क्या करे, सिर धुन लगी पछताने ।

अतः, किकिरीट के मिथुन पर लीह-यन्त्र के चलने का चित्र अंकित है—

किकिरीट मिथ
छांसने लगा
गरज उठा

वर्तमान उपयोगितावादी संस्कृति और यात्रिक सभ्यता के परिणामस्वरूप प्रकृति के सौन्दर्य का महत्व घटा है तथा आज की जनसंकुलता, पारस्परिक दूरत्व और जीवन की कृत्रिमता ही हमारे लिए अमृतस्वरूप हो गए हैं। इन्हें दिखाने के लिए कवि ने प्रस्तुत प्रपद्य में प्रयत्न किया है। इसी के अनुरूप नए उपमान रचे गए हैं। एक हीन और तुच्छ वस्तु या तथ्य का चित्रण करने के लिए भव्य शैली का आयोजन हुआ है, इस भव्यता में भाव-शक्तियों के स्थान पर अर्थ-शक्तियों अधिक प्रभावी हो गई हैं। यया, नागरी-नायिका की श्रृङ्खल को राजपथ के लिए व्यवहृत किया गया है तथा उसकी साड़ी पर लगी मनोहरण शिफन की मनोहर काली किनारी तथा किसी दैत्य बाला के भाग्य भयावह गाल पर अंकित काले भयंकर डिट्ठीने की उपमान के रूप में नियोजना की गई है। सड़क पर अलकतरे के गहरे उमड़ते लेप की भावना के लिए कवि साहचर्य अथवा आसग के सहारे, देव-दनुजों द्वारा मथित समुद्र से निकले कालकूट की कल्पना करते हैं। लीह यन्त्र उन्हें विपथान करने वाले भगवान शंकर की याद दिलाता है। अलकतरे की गंध को तिवन, तीव्र पीयूष की गन्ध बताकर यह भाव ध्वनित किया गया है कि

नव जातक :

‘नवेन के प्रपद्य’ संग्रह की प्रस्तुत कविता आधुनिक मानव-सभ्यता को चुनौती है। तब में चुनौती ही नहीं, मानव की मानवता को फिर से जाचते का यह एक सहज और तटस्थ चित्रण भी है।

पशु जीवित प्राणी है :

मनुष्य भी जीवित प्राणी है :

इसलिए मनुष्य पशु है।

इस केन्द्रीय विचार-दर्शन पर कविता ‘नवजातक’ की प्राण-प्रतिष्ठा की गई है। कवि ने यह अनुभव किया है कि मानव की तुलना में, अनेक अंशों में पशु श्रेष्ठ है। कवि की यह स्थापना परम्परागत और आधुनिक या वैज्ञानिक विचार-सम्पन्न लोगो के लिए मानसिक-वैचारिक आघात-स्वरूप है। पारम्परिक आदर्शवाद विचारक मनुष्य को ईश्वर की सबसेश्रेष्ठ रचना मानते हैं और वैज्ञानिक मनुष्य को पशुओं से विकसित श्रेष्ठ स्वरूप। इस प्रकार, दोनों दृष्टियों से, पशु से मानव श्रेष्ठ है। अस्तु, मलिनजी की यह स्थापना कि अनेक अंशों में पशु श्रेष्ठ है, आघात उत्पन्न करती है।

कवि ने अपनी स्थापना के समर्थन में एक असामान्य कथा उपस्थित की है। धनुआ भील निष्ठुर व्याध के रूप में, मृत्युदून बनकर वन्य-प्रान्तर में वन-पशुओं का शिकार करता था। उसे एक दिन एक विपद्य ने डग लिया। वह घनी झाड़ी में भू-लुटित हो गया। वह हिरणी आई; पहले सभय, फिर समीप हुई। उसने कण्ठाक्षेत्रों से उसे निहारा। वह देर तक ठिठकी खड़ी रही। धीरे-धीरे उदासीन और मर्माहत होकर बली गई। कवि अनुभव करते हैं कि उसकी मार्मिकता धनुआ भील को उस भू-लुटित अवस्था में देखकर जितनी घनीभूत पीड़ा हुई, उतनी अपने पति और पुत्र को खोकर भी नहीं हुई थी, यद्यपि उसके पति और पुत्र का बध इसी व्याध ने किया था।

बुद्धचरित-कथा में जातक-शृङ्खला के माध्यम से यह दिखाया गया है कि भगवान बुद्ध पशु, पक्षी आदि विभिन्न योनियों में अवतरित होकर अपनी कथा, सत्यनिष्ठा और जीवमान के लिए समानुभूति की भावना प्रदर्शित करते रहे। एक प्रकार से जातक कथा अधिमंजुषित कथा (Emboxed Story) है जिसमें जीवन को विभिन्न चर्यों में रखकर, सत्य का अनुसन्धान किया गया है। स्वाभाविक है कि बुद्ध के प्रत्येक जन्म सत्य के प्रयोगात्मक निष्कर्ष हैं। विभिन्न योनियों में समानुभूति प्रदर्शन करने की क्रिया में कल्पना और आस्था की अतिशयता की संभावना है। कवि के समक्ष आज एक सर्वथा नवीन जातक कथा उपस्थित होती है। जातक कथा के केन्द्रनायक थे अमिताभ। इस कथा-केन्द्र में है यह हिरणी। ‘जातक’ बुद्ध का स्नेह-समानुभूति प्रदर्शन निरपेक्ष था, बिना कुछ छोड़े बना था।

पास जीवन की मत्त्व दृष्टि है, वही श्रेष्ठ है; चाहे वह मानव है या पशु। वास्तविकता यह है कि मानवकृत संरचना का आज कोई अर्थ नहीं रह गया है। दो-दो महायुद्ध और महाविनाश की दिनानुदिन की तैयारियाँ, इसे सिद्ध करने के लिए पर्याप्त हैं। इस कारण अब भौतिक आकांक्षा मुख्य अभिप्रेत नहीं होना चाहिए। अब मुख्यता संवेग और संवेदना को प्राप्त होनी चाहिए। नवजातक का जातकत्व इस भाव में सुरक्षित है कि अब नारायण, अवतार-ग्रहण कर उद्धारकर्ता नहीं बनेंगे। अब मानव को स्वयं अपने हृदय के नारायण सत्त्वभाव को जगाना होगा।

प्रपद्यवादियों की यह मान्यता रही है कि कविता शब्दों से लिखी जाती है तथा काव्य में उत्कृष्ट केन्द्रण होता है। अर्थात् विषय और संप्रेषण के ये दो माध्यम अथवा माध्यम-प्रक्रियाएँ हैं। अस्तु, यह अत्यन्त आवश्यक है कि विषय और संप्रेषण के मध्य एक अनुपात होना चाहिए। अनुपात नहीं रहने पर प्रभावान्विति असंभव हो जाएगी। सही और संतुलित प्रभाव से हमारा तात्पर्य है, बड़े-से-बड़े विषय और संदेश को कम-से-कम शब्द, संभव हो तो पटना, दृश्य अथवा शब्द की एक छोटी-सी कौशल के द्वारा स्पष्ट कर दिया जाए। 'नवजातक' की प्रस्तुत पंक्तिमें मे यही कौशल या प्रकाश-क्षण उपस्थित है—

एक हरिणी की आँखें हुई थी
आँसू उससे भी बड़ी व्यथा
कोई होती है क्या, जो
व्यथित होती ही नहीं कभी ?...

निशि-विहग :

'नकेन के प्रपद्य' संग्रह के प्रस्तुत प्रपद्य में मुख्य आसय के उपकरण-द्वारा काव्य को एक विशेष भंगिमा द्वारा स्पष्ट किया गया है। काव्य को कथन की भंगिमा द्वारा स्पष्ट करना, असामान्य बात है और यह तभी संभव है जब काव्य के अनुकूल कला-पक्ष हो। कला अथवा कथन की भंगिमा असामान्य परिस्थितियों में आवश्यक-सी हो जाती है। इसकी आवश्यकता उसी संवेदना के युग में तथा बुद्धि-प्रधान काल में अधिक प्रखर हो जाती है, क्योंकि ऐसी विशेष परिस्थिति में भावात्मक संवेदना की अपेक्षा ज्ञानात्मक संवेदना ही मानव को तुष्टि दे पाती है। प्रकारान्तर से कहा जा सकता है कि बुद्धि-प्रधान युग में कला और साहित्य को विशेष प्रकार की कथन-वक्रता या कथन-भंगिमा का आश्रय लेना पड़ता है। हमारा वर्तमान इसी प्रकार के आवेष्टन से युक्त है। ऐसी स्थिति में अपने काव्य को स्पष्ट करने के लिए प्रपद्यवाद मुक्त आसय का महारा सेता है। इसकी धारणा है

कि आज का मानव एक ही माय कई भाव-स्तरों पर जीता है। समस्याओं और चिंतन की कई परतों के बीच उसका व्यक्तित्व घिरा रहता है। ऐसी अवस्था में किसी एक विषय पर वह केन्द्रस्थ नहीं हो पाता। एक ही साथ कई-कई विषय जन्म लेते हैं। इन विषयों के मध्य परस्पर सम्बन्ध हो भी सकता है, नहीं भी हो सकता है। 'निशि विहंग' प्रपद्यवाद की इसी विशिष्ट चिन्तन-पद्धति की पीठिका पर रचित प्रपद्य है। इसमें कवि ने अपनी वैयक्तिक विवशता का चिन्तन किया है। वर्ण्य-विषय निशि-विहंग (उल्लू) के आलंवन द्वारा सामने लाया गया है। निशि-विहंग रात्रि-जागरण करता है। यह इसकी स्वाभाविक प्रकृति है। गीता की प्रसिद्ध स्थापना है - 'या निशा सर्वभूतानां तस्या जागर्ति संयमी'। इस स्थापना-आधार पर कवि विचार करते हैं—रात्रि-जागरण तो दो ही प्रकार के लोग करते हैं—सयमी या व्यभिचारी। उल्लू के जागरण में न तो चौर्यवृत्ति है, न सयमी रूप। यही से मुक्त आसंग की प्रक्रिया प्रारम्भ होती है। वे पुनः सोचने लगते हैं, 'उल्लू भी तो जगा हुआ है! क्या बिड़ियों में 'सयमी' और 'चोर' नहीं होते?' और कौंध जाती है अपनी स्थिति कि वह भी तो जगा हुआ है? लेकिन, वह (कवि) न तो सयमी है और न व्यभिचारी। उसका जागना विवशतावश है। उसकी विवशता यह है कि घर में रोगी मरणासन्न है और उसे दवा लानी है। निष्कर्ष यह है कि यहां मुक्त आसंग के सहारे संवेदना की विभिन्न तहों को आयाम देकर जीवनगत स्थिति को एक नए कोण से देखने का प्रयास है। यह नया कोण आधुनिक मानव के अध्ययन का सार्थक प्रयत्न इस कारण है कि मानसिक-आर्थिक समस्याओं की विभिन्न तहों में जी रहे मानव को पढ़ने की यही स्वाभाविक दिशा है।

शान्ति :

'शान्ति' आध्यात्मिक-मनोवैज्ञानिक आवाधाओं का क्षेत्र है। इन दोनों की गतिदिशा (एप्रोच) भिन्न है। आध्यात्मिक दृष्टि में बंधुण्ड की प्राप्ति होने पर ही शान्ति पाई जा सकती है और मनोवैज्ञानिक दृष्टि में इच्छाओं की सतृप्ति में शान्ति मिलती है। आध्यात्मिक दृष्टि से शान्ति मुक्ति या मोक्ष है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से शान्ति मानसिक तृप्ति है। अध्यात्म-चिंतन में जिगे बंधुण्ड कहा गया है, मनो-विज्ञान में वही कुठा-रहित स्थिति है। किन्तु क्या कुठा-रहित होना, इच्छाओं की समाप्ति हो जाना सरल है? इच्छाएं अतन्त्र हैं। मनोविज्ञान बताता है, हम अपनी अधिकांश इच्छाओं की तृप्ति नहीं कर सकते। तृप्ति नहीं कर सकने में तो कुछ बाह्य कारण (आर्थिक-सामाजिक परिस्थितियाँ) हैं, तो कुछ आन्तरिक कारण भी। आन्तरिक कारणों में प्रमुखतम है मानव की अपनी वासना। वासना में इच्छा जन्म लेती है। इच्छा बाह्य और आन्तरिक शान्ति का ह्वन करती है। इस प्रकार

शान्ति हमसे क्रमशः दूर होती जाती है। स्पष्ट अर्थ है कि जब तक वासना है, शान्ति नहीं मिलेगी। कवि यह शान्ति तो चाहते हैं, किन्तु अपनी वासना की समाप्ति पर या वासना की शान्ति का मूल्य चुकाकर नहीं। वे अनुभव करते हैं कि वे जीवन-स्तर पर 'पूजा का सूम' है। अपनी इस कृपणता के कारण वे 'दिल की कीमती घड़कनो के सिक्के' के रूप में मूल्य चुकाकर शान्ति पाना नहीं चाहते :

मैं खिन्दगी की पूजा का
सूम हूँ। वासनाएं
मरें नहीं, चाहता यही हूँ।
आनन्द उठा सकूँ और कुछ भी
देना न पड़े, नीयत है ऐसी

वह दोनों ही स्तरों पर जीना चाहता है। एक के मूल्य पर दूसरे की प्राप्ति वह नहीं चाहता। लेकिन विवशता है :

लेकिन कीमत अदा करनी पड़ती है
दिल की घड़कनो के सिक्को से।

और उसे लगता है कि यद्यपि यह सूम है, पर्याप्त सतर्कता के साथ दिल की घड़कनो को खर्च कर रहा है, फिर भी एक दिन उसकी समाप्ति होगी ही। उस समय शान्ति होगी, लेकिन वह विशुद्ध नहीं होगी :

इत्ती षोड़ी सी पूजा है :
सूम होने पर भी मेरी पूजा यह
चुक जायगी अचानक किसी दिन।

उस समय कैसी घबराहट होगी :

कैसा इतिमान कैसी शान्ति।

नलिन जी के प्रस्तुत प्रपद्य की महत्ता इस कारण है कि इसमें दर्शन और विचार का नया प्रक्षेत्र विकसित किया गया है। आज तक आध्यात्मिक दृष्टि-सम्पन्न लोगो ने इच्छा-रहित होने पर वासनाओं के शमन पर ही मुख्य जोर दिया है। मनोवैज्ञानिक भी पीछे नहीं हैं। ये भी कह डालते हैं, इच्छाएं मर नहीं सकतीं। एक शान्ति को परम काम्य मानता है, दूसरा इसे असंभाव्य समझता है। कवि इन दोनों से भिन्न है। वे शान्ति चाहते हैं और मानते हैं कि इच्छाओं और वासनाओं का त्याग करके इसे वे पा सकते हैं। किन्तु, मूल बात यही है कि वे इन्हें त्यागना नहीं चाहते। वे मानव को मानव-रूप में ही रखना चाहते हैं। इच्छा-वासना-रहित देव नहीं बनाना चाहते या फिर वे अनुभव करते हैं कि आध्यात्मिक सिद्धि की चरम अवस्था पर पहुँच जाने के बाद या निर्विकल्प समाधि के चरम दण में भी मन के किसी-न-किसी अज्ञात कोने में इच्छा का अशुभेष बचा ही रहता है। इस शेष

बचे अंश को क्या हम मानव अस्तित्व की मौलिकता नहीं मानें ? और इसे छोड़कर, इसका मूल्य चुकाकर शान्ति पा भी ली तो क्या उसे शान्ति माना जा सकता है ? वैसी अवस्था में क्या अपनी हादिकता या अस्तित्व की मौलिकता के खो देने का बोध हमें अशान्त नहीं कर डालेगा ?

क्या :

महाभारतीय यक्ष प्रश्न 'का वार्त्ता ? किमाश्चर्यम् ?' बहुध्रुत प्रश्न रहे हैं । इन प्रश्नों के द्वारा जीवन के महाव्याख्याकार महाकवि वैदव्यास ने मानव के समक्ष सनत विद्यमान रहने वाली समस्याओं को सुलझाने का बड़ा ही सार्थक यत्न किया है । प्रायः ऐसे ही प्रश्नों के द्वारा दर्शन के द्वार भी खुलते हैं । गहन प्रश्नों के उपस्थित होते ही चिन्तन के नए आयाम स्वतः निकल आते हैं । 'नकेन के प्रपद्य' में संग्रहीत प्रस्तुत प्रपद्य में कवि ने इसी प्रकार का एक यक्ष प्रश्न उपस्थित किया है । इस प्रश्न में अनुभूति की सहभागिता हम सब की है । अस्तु, निवेदन किया जा सकता है कि कवि ने मानव-मात्र की अनुभूति या उसके प्रश्न को महा उपस्थित किया है ।

जीवन की शाश्वत धारा में कवि यह देखते हैं कि जीवनगत घटनाएं और मन्त्रन्ध रागबद्ध होकर, एक ही लय-ताल में, सजते-संवरते चले जा रहे हैं । मनुष्य क्षण-दिवस-मास-वर्ष की घटित और समाप्त होनी जाती इसी प्रक्रिया में अपनी जीवन-यात्रा की समाप्ति कर डालता है । लेकिन, उसे प्राप्त क्या होता है ? आरिमक, मानसिक एवं रागात्मक स्तरों पर वह शून्य का शून्य रह जाता है । कुंठा में वैकुण्ठ की स्थिति के उसे दूर-दर्शन भी नहीं हो पाते । यह तथ्य है कि हम किमी अनजाने, अद्भुत आतंक से स्वयं को बचाने के लिए व्याकुल रहते हैं । हमारी चेष्टाएं आजन्म उसी एक दिशा में कार्य करती हैं, तथापि नया परिवर्तन कुछ भी नहीं होता । इसी भावावेष्टन में कवि का प्रश्न उठता है—

रात भर तृण भय विकपित

और हवा व्याकुल

पहरा दे रहे हैं

आभास पाकर किसी वाली

अद्भुत वस्तु के अस्तित्व का,

पूछते दोनों परस्पर—

पूछना ज्यो मैं—

'नया सुबह होगा ? कल बहो दिखलायेगा क्या ?

आपाढ़ का पहला दिन :

प्रपञ्च सग्रह का यह प्रपञ्च काव्य-सृजन के एक विशिष्ट सिद्धान्त को सामने लाता है। इस सिद्धान्त का निष्कर्ष वैसे व्यक्तियों के लिए आश्चर्य मिश्रित होगा जो प्रपञ्चवाद को निजी वैयक्तिक और आपातनः उलझी सवेदना का वाद मानते हैं। ऐसे आलोचकों की दृष्टि में प्रपञ्चवाद से एक ओर तो सामाजिक कर्तव्य बोध की तथा दूसरी ओर वस्तुवादी चिन्तन की अपेक्षा की ही नहीं जा सकती। सामाजिकता के अभाव के सम्बन्ध में प्रपञ्चवाद की वस्तु स्थिति का अध्ययन 'गोति दर्शन' के रूप में करके यह कहा जा चुका है कि यहाँ सामाजिकता किसी भी सामाजिक कहे जाने वाले कवि की अपेक्षा अधिक स्पष्ट है। काव्य में वस्तुवादी चिन्तन के सम्बन्ध में यथार्थ बोध प्रस्तुत प्रपञ्च 'आपाढ़ का पहला दिन' भी करता है। नव्य आलोचक के रूप में नलिन जी की मान्यता थी कि रचना के वस्तुवादी अध्ययन द्वारा रचना से ही आलोचना के सूत्र ढूँढे जाने चाहिए। इसी सिद्धान्त को प्रस्तुत प्रपञ्च स्पष्ट और सबल करता है। प्रपञ्च का वर्णित विषय है कि स्थावर जगत में प्रकृति के रमणीय एवं प्रभावोत्पादक दृश्यों के वस्तुनिष्ठ चित्रण में ही पाठक मानसिक तादात्म्य का अनुभव कर सकता है। अन्य व्यापारों की गद्यात्मकता उसमें ऊँच ही उत्पन्न करती है। इस स्थापना के पीछे तर्क यह है कि कविता न तो कोरी वैयक्तिक अनुभूति है और न ही प्रत्यक्ष अनुभवों की कोरी उद्धरणों की। ऐसी स्थिति में प्रश्न आता है, तब कवि-कर्म क्या हो? उत्तर दिया गया है, प्रकृति के रमणीय एवं प्रभावोत्पादक दृश्यों का वस्तुनिष्ठ चित्रण करना। हमारी दृष्टि में काव्य का विषय क्षेत्र प्रकृति के रमणीय एवं प्रभावोत्पादक दृश्य ही नहीं होते। ये आनुपातिक विषय बनाये जा सकते हैं। आज के युग में निराशा, हताशा, युद्ध, अभाव और सघर्ष की चुनौतियों को झेलते मानव को रसहीन होने और टूटने से बचाने का, उसकी मानवता की रक्षा करने का, मानव मन को स्नेहशील और उत्साही बनाये रखने का परम दायित्व कवि और काव्य का है। प्रकृति के आनुपातिक चित्रण द्वारा यह लक्ष्य प्राप्त किया जा सकता है। इसी अर्थ में प्रकृति, कवि और काव्य के लिए वर्तमान परिस्थितियों में महत्ता प्राप्त करती है, न कि इसके रमणीय एवं प्रभावोत्पादक दृश्यों के वस्तुनिष्ठ चित्रण में। नलिन जी पुनीन आवश्यकता की इस विशिष्ट मांग को समझते हैं और 'प्रकृति की ओर चलो' (Back to the nature) की इच्छा व्यक्त करते हैं।

प्रस्तुत प्रपञ्च में कवि ने ग्रीष्म की रात में अपने अनुभवों को लिपिबद्ध किया है। गर्मी की रात प्रणान्त नीरवता और तमिस्रा से घिरी हुई है, यद्यपि कुछ दूरी पर एक मकान की छिड़की उद्भासित हो जाती है। शिल्ली जग जाती है। बगल के कमरे में दीवार घड़ी धीरे-धीरे फुसफुसाती है। बहुत दूर एक बाजारू मुत्ता

भौकना है। उसका झूकना नैश शान्ति में उसी प्रकार घस जाता है जैसे गहरी अंधेरी रात में नई मोटर की बत्ती घमती है। और तब उस दीरघ रात्रि में रेलवे इंजन हाफ उठता है। फिर कवि सो जाता है और निस्तब्धता छा जाती है। कवि तभी जागेगा जब।

बेघो के मृदग मद्र
जगाते नहीं प्रभात को
आपाढ़ के प्रथम दिवस।

ग्रीष्म, रात्रिकालीन अधकार, नई मोटर की तीव्र रोशनी, इंजन का हाफना और बेघो के मृदग मद्र स्वर पर ही कवि के जागने की इच्छा आपस में अद्भुत गति से संगुणित हैं और प्रतीकारमक अर्थ देते हैं। 'ग्रीष्म' व्याकुलता और रस-रिक्तता का, 'अधकार' निराशा और मार्ग नहीं देख पाने की स्थिति का, 'इंजन का हाफना' धींखना' मात्रिक सभ्यता का, 'नई मोटर की तीव्र प्रकाश वाली बत्ती' आधुनिक चकाचीध प्रियता के प्रतीकायें देते हैं। स्पष्ट है कि ऐसी अवस्था में वस्तु का वस्तु-निष्ठ अध्ययन कोई विशेष महत्त्व नहीं रखता। इसका विकल्प है, वैयक्तिक अनुभूति और प्रकृति के रमणीय रूप का समायोजन। मात्र ऐसी ही प्रक्रिया में रचा जाने वाला काव्य आधुनिक मानव को भावार्ह कर सकता है।

सागर-संध्या :

गम्भीरता और विराटता को उपमित करने के लिए 'सागर' शब्द का प्रयोग शास्त्र और लोक दोनों में प्रचलित रहा है। इसी प्रकार 'संध्या' शब्द अदसान और समाप्ति का द्योतन करता है। इन दोनों शब्दों के सम्मिलित प्रतीकायें को लिया जाए तो अर्थ होगा—विराट् और गम्भीर की ममाप्ति। यह विराट् और गम्भीर वस्तु है क्या? सामान्य अर्थ में सर्वोच्च शक्ति-सम्पन्न प्रभु। कवि ने इस सामान्य अर्थ से भिन्न अर्थ-ग्रहण करते हुए विराट् और गम्भीर का अर्थ काव्यशास्त्र में प्रचलित भाव और शिला-सम्बन्धी स्थापित मान्यताओं के अर्थ में लिया है। विश्व साहित्य में प्रायः ऐसा ही हुआ है कि कुछ शब्द-प्रयोग, कुछ विषय-विधान और कुछ उपमान-आदि इतने अधिक प्रचलित हो जाते हैं कि विशिष्ट और सामान्य दोनों प्रकार के कवि उनका प्रयोग करने लगते हैं और इस कारण भाव और शैली-क्षेत्र में रुढ़ियां जन्म लेती हैं। प्रयोगवाद अथवा प्रपञ्चवाद ऐसी ही काव्य-रुढ़ियों से काव्य को मुक्ति देने कायल है। अस्तु, इसके लिए यह आवश्यक है कि यह 'सागर-संध्या' (लोकप्रचलित, किन्तु काव्य में रुढ़ित, नीरम काव्य-पद्धति की समाप्ति) की घोषणा करे तथा नए शब्दप्रतीक, विषय और अवस्थाओं के प्रयोग के द्वारा काव्य की उमकी नीरसता से रक्षा करे। 'सागर-संध्या' प्रपञ्च की वैचारिक पृष्ठ-

भूमि यही है। इसमें कवि ने वस्तुस्थिति को पृष्ठभूमि-रूप में उपयोग कर भाव और व्यंजना के स्थापत्य के द्वारा चकित कर देने वाला निर्व्यक्तिक बिम्ब-विधान किया है।

बालू के दूह हैं जैसे विल्लिया सोई हुई
उनके पजो से लहरें दौड़ भागती।
सूरज की खेती चर रहे मेघ मेमने
विश्रब्ध, अचकित।

यह अनुभव किया जाना चाहिए कि कवि ने इन पक्तियों में एक और उदात्त और सामान्य का मिलन एक बिन्दु पर किया है, वही लघुता को महत्ता प्रदान की गई है। सागर आज विल्लियों के पाव चूम रहा है तथा मेमने सूरज के पराक्रम के सामने निश्चक हैं। यहाँ लघुमानववाद को प्रतिष्ठा मिलती है। इस लघुमानववाद को दो धरातलों पर समझना होगा। प्रथम कि आज सांस्कृतिक विघटन की पृष्ठ-भूमि पर व्यक्ति कई कारणों से लघु (क्षुद्र, सीमित, असहाय और नितात अकेला) हो गया है, परिणामतः उसकी विराट् कल्पनाएं अपनी सामर्थ्य खो चुकी हैं। दूसरा धरातल यह कि इस विघटन की अवस्था में जीवन-मूल्यों का ह्रास हुआ है, उसके कारण लघुता विराटता को चुनौती देने लगी है। सूरज और सागर दोनों विराट् हैं और दोनों को लघुता चुनौती दे रही है। यह चुनौती सामाजिक जीवन की चेतना को सांस्कृतिक धरातल पर उतारने का प्रयास है। यह समझने में बौद्धिक श्रम की कोई आवश्यकता नहीं कि सूरज का 'बेचारापन' पुराने मूल्यों के टूटन का एक उदाहरण है। ऐसी अवस्था में यह स्वाभाविक है कि कवि कुछ नूतन मूल्य की स्थापना करने का प्रयास करे। वस्तुतः यह स्थापना ही नये मानदण्ड होंगे, जिस पर जीवन की सिसृक्षा एक नया सृजन प्रारम्भ करेगी।

मैं महाशून्य में चल रहा—
पीसी बालू पर जगम बिंदु एक—
तट-रहित सागर एवं अम्बर और धरती के
काल-प्रलंघन त्रयी-मध्य से हो कर।

कवि द्वारा प्रस्तुत आत्मबोध 'मैं महाशून्य में चल रहा' ध्यातव्य है। इसका प्रयोजन मात्र कवि की मनःस्थिति या प्रस्तुत प्रपञ्च के बोध की दृष्टि मात्र से ही नहीं है, अपितु यह आज के रचना परिवेश को स्पष्ट करने के लिए भी आवश्यक-सा है।

भारतीय तत्त्व-चिंतन की दृष्टि से 'शून्य' का अध्ययन अत्यन्त गम्भीर विषय है। इसके प्रणेता आचार्य नागार्जुन हैं। सामान्यतः 'शून्य' का अर्थ 'सत्ता का

अभाव' लिया जाता है, जो भ्रमपूर्ण है। नागार्जुन ने शून्य की व्याख्या करते हुए कहा है कि इसे शून्य भी नहीं कह सकते, अशून्य भी नहीं कह सकते, और शून्य-अशून्य भी नहीं कह सकते। इसी भाव की प्रज्ञप्ति के लिए 'शून्य' शब्द का व्यवहार होता है। यह सर्वव्यापी महत्तम विभु है जिसकी तीन विधाएँ हैं—(1) परिनिष्पन्न ज्ञान—जिसके लक्षण है भाव और अभाव में समानता। यह एक प्रकार से नैरात्म्य ज्ञान है। यह द्विविध है—धर्म नैरात्म्य ज्ञान (सासारिक वस्तुओं का नैरात्म्य या शून्यता), पुद्गल नैरात्म्य (आत्मा जैसी किसी शाश्वत सत्ता के अभाव का ज्ञान), (2) समज्ञान—समस्त वस्तुओं के उत्पाद से सब कुछ आदि रहित है, अन्तरहित है, ऐसा अद्वय ज्ञान, (3) भावाभाव—चित्त, अचित्त, भव निर्माण, शून्याशून्य इन सभी द्वैतो का निषेध कर चित्त में उदित होनेवाले शून्य ज्ञान की साधना। यह साधना अत्यन्त सूक्ष्म है। साधना-पद्धति में शून्य के चार स्वरूपों को स्वीकार किया गया है—शून्य, अतिशून्य, महाशून्य तथा सर्वशून्य। इनमें महाशून्य आलोक तथा आलोकभास के युग्मद्वय में उदित होता है। यह अविद्या रूप है। अस्तु, परम सत्त्व से थोड़ी दूर है।⁶⁸ विचारणीय प्रश्न है कि कवि नलिनजी जिस महाशून्य की बात करते हैं क्या उसका किसी दार्शनिक प्रपत्ति से सम्बन्ध है? दर्शन में शून्य या महाशून्य की जो व्याख्या है, कवि का महाशून्य उसके समीप अगम्भीर भाव से पहुँचता है, जिसमें अर्थाभास या परिचय-मात्र ही है, पूर्ण ऐक्य नहीं। कवि द्वारा प्रस्तुत 'महाशून्य' जीवन की निस्सारता का द्योतक है। परिनिष्पन्न ज्ञान के अन्तर्गत जिस धर्म नैरात्म्य की बात बताई गई है, उसके साथ जीवन की निस्सारता की तुलना किञ्चित् रूप में की जा सकती है, क्योंकि दोनों अपने-अपने ढंग से जीवन को एक ही रूप में देखते हैं। इसे ही टी० एम० इलियट ने कहा था—'बी आर द होली मैन'। जीवन का यह महाशून्य सामाजिक मूल्यों के विघटन का फल है। इस शून्यता के कारण मानव का अस्तित्व सत्तार की बालुका राशि पर एक बिन्दु के समान है। जीवन के प्रति इस प्रकार का भावबोध अस्तित्ववादी चिन्तन के बहुत निकट है। अस्तु, यह कहा जा सकता है कि भारतीय शून्यवाद एवं पश्चिम के अस्तित्ववाद में बहुत साम्य है। महाकवि इलियट ने भी 'बेस्ट लैंड' में जीवन को एक मरुभूमि के रूप में चित्रित किया है। 'पीली बालू' प्रायः उसी में अनुप्राणित है।

नलिनजी के प्रपञ्च में नयी कल्पनाएँ भी उपलब्ध होती हैं। 'सागर-संख्या' प्रपञ्च में बालू के बूँदों की तुलना सोई हुई बिल्लियों से की गई जिनके पंजों से सहरेँ दोड़ भागती हैं, और 'गूरज की गैनी' को विधग्ध 'मेघ-मेमनो' से षरवाया गया है।

धूलप :

नलिनजी के 'धूलप' शीर्षक प्रपद्य की व्यावहारिक समीक्षा के माध्यम से प्रपद्यवाद के आयामों का अनुसंधान किया जा सकता है। प्रपद्य का केन्द्रीय भाव-तत्त्व इसके शीर्षक में संक्षिप्त हो गया है। इस संश्लेषण के तीन आयाम हैं। ये तीनों निम्न तीन शब्दों में अभिव्यक्त होते हैं। शब्द है—धूल, धूप और लप। पूर्व में यह निवेदन किया जा चुका है कि प्रपद्यवाद में शब्दों को तोड़कर अथवा विशेषक्रम में जोड़कर प्रचलित शब्द को नया रूप दिया जाता है। इस नये रूप में नयी अर्थवत्ता उत्पन्न हो जाती है। 'धूलप' शब्द का निर्माण इसी प्रक्रिया से हुआ है जिसमें धूल, धूप, और लप शब्द संयोजित हुए हैं। इन तीनों शब्दों का क्रमशः अध्ययन स्वाभाविक है। किन्तु, इनके पूर्व हम प्रस्तुत प्रपद्य के प्रस्थान एवं निष्कर्ष बिन्दुओं को देखना स्वाभाविक समझते हैं, क्योंकि इनके परिचय पर प्रपद्य के अर्थ और भाव-बोध निर्भर करते हैं।

प्रस्थान बिन्दु है—

धूल बहुत उड़ती है
शाम के अलावा भी,
गायों के बिना भी।

तथा निष्कर्ष बिन्दु है—

मुझे धूलप को
बिना चश्मा लगाये देखना
भाता है।
और ऐसी आचारी।

धूल, धूप और लप में 'धूप' छद्म समय संकेतार्थक है। इसके साथ 'धूल' छद्म संयुक्त होकर गोधूलि वेला का संकेत करता है। गोधूलि का लोक प्रचलित अर्थ है संध्या। 'गो' के संस्कृत में पचीस से अधिक अर्थ हैं, जिनमें सूर्य तथा किरण भी हैं। जब सूर्य किरणें धूलिवत् हो जाएं या सूर्य ही धूलिवत् हो जाय, वह काल-विशेष गोधूलि (संध्या) है। 'गो' शब्द का सर्वाधिक प्रचलित अर्थ गाय है। प्राचीनकाल में गुरुकुल शिक्षण-पद्धति का प्रचलन था। आश्रमवासी शिष्य गुरु की गायें लेकर आश्रम में प्रातःकाल ही निकल पड़ते थे। इस काल विशेष को गोसर्ग या गोविमर्गः कहा गया है। संध्या समय वे शिष्य उन गायों को लेकर आश्रम लौटते थे। हजारों गायों के एक साथ आगमन के समय उनके खुरों से धूल उड़ती थी। वह समय संध्या का होता था। इसी समय (संध्या) तथा अवस्था (धूल उड़ना) की सापेक्षता में गोधूलि शब्द निमित्त हुआ और आज यह संध्या अर्थ में रूढ़ हो चुका है। संभासतः, धूल के उड़ने के कारण गोपद—गोचारण तथा इसका सम्यक् समय सायं माना जाता है।

किन्तु, आज आधुनिकवादी शिष्यगण हज़ारों गायों को लेकर गोचारण करने नहीं निकलते और परिणामतः उनके सायंकाल वन से वापस लौटने का प्रश्न ही नहीं उठता। फिर भी धूलिकण उड़ते हैं और यहाँ तक कि संध्या भी हो जाती है। स्पष्टतः गोचारण-पद्धति समाप्त हो जाने के कारण संध्या कभी होनी ही नहीं चाहिए। किन्तु, संध्या भी होती है और संध्या के समय के अतिरिक्त भी धूल उड़ती है। यह आश्चर्य है। इसमें भी अधिक इसमें हास्य-मिश्रित व्यंग्य अनुस्यूत है। धूल उड़ रही है, इस वास्तव की प्रतिक्रिया के आसंग में शब्दशास्त्र तथा सांस्कृतिक दृष्टि का प्रत्यक्ष परिवेश (Flashbak Situation) का कवि उपस्थित कर देते हैं। यही 'प्रपञ्चवाद' प्रयुक्त प्रत्येक शब्द और छन्द का निर्माता है' की सूत्र सिद्धि हो जाती है।

आयाम के दूसरे खंड में 'लप' (आख) प्रयुक्त है। धूल, धूप और लप की दो-दो आँखें कुल छह आँखें हुईं। ये छह आँखें कवि के पास हैं। यह सामान्य स्थिति नहीं है। सामान्य का विस्तार इसमें ध्वनित होता है। पुराणों में त्रिनेत्र शिव और सहस्राक्ष इन्द्र है। त्रिनेत्र और सहस्राक्ष इनकी शक्ति के विस्तार के चोतक हैं। शिव त्रिनेत्र से मदन को भस्तीभूत कर देते हैं और इन्द्र सहस्र आँखों से श्रीसीन्दर्य तथा समृद्धि के स्रष्टा हैं। कवि इन अनेक आँखों को, इन छह आँखों से विभिन्न दृष्टिकोणों से देखते हैं। कवि चरमा लगाते हैं। उनकी दृष्टि वर्तमान से अतीत तक प्रलम्ब धिचली चली जाती है। कवि की यह विशिष्ट स्थिति महत्त्वपूर्ण तो है ही साथ ही महत्त्वपूर्ण है स्वयं को छह आँखों वाला बनाना। उनके इस असामान्य विशेषण से कबीर-जैसी उसदबासी का चोतन होता है। पर कवि इन सबको अस्वीकार करते हैं। वे न तो स्वयं को जन्मान्ध सूरदार मानकर भगवान को विस्तार के लिए सलकारते हैं और न ही कबीर-जैसा बनने का उनका प्रयत्न है। वे स्पष्टतः मानते हैं कि न वे साधु हैं और न मन्त। उनके पाठक भी इस आख्या के अधिकारी नहीं हैं।

इन तीन मूलभूत आयामों को संक्षिप्त करके दो घण्टों— (क) धूल-धूप और (ख) लप (आख) में काव्य-रचना का विषय बनाया गया है और पुनः इन्हें लघु अंशों में विभक्त कर मूलभाव को विस्तृत किया गया है। वैसे इन्हें हम मुक्त आगम से उत्पन्न विभिन्न स्थितियों का चित्रण हो कह सकते हैं। इस दृष्टि से प्रथम अंश है—प्रथि में ऊपर उठी हुई कवि की दृष्टि का अपने शहर को धूल पर आ बटवना। धूल बहुत उड़नी है, धूप बहुत तीव्र होने लगी है और विशेषकर उस शहर में, जहाँ वे रहने हैं। वे धूल-मिश्रित धूप को नग्न आँखों से देखना पसंद करते हैं। धूप का चरमा लगाने रखने वाले व्यक्ति से उसे चिढ़ है। जबकि उन्हें भी धूप-चरमा लगाने की आवश्यकता है। धूल-मिश्रित धूप को नग्न आँखों से देखने की कवि की इच्छा साभिप्राय है। यह गोधूत गर्बविध अनुभूतियों से सम्पूर्ण होती

है। गोधूलि को श्रीकृष्ण बड़े प्यार से देखा करते थे। इससे ऋषियों को अपने शिष्यों तथा गायों के प्रत्यागमन की सूचना मिलती थी। उपा में सौन्दर्य होता है, जिसका वर्णन वेदश्रुचाओं से समस्त लौकिक काव्य में उपलब्ध है। किन्तु वह अनुभव-शून्य होती है।

दूसरा अश पूर्णतः समकालीन सदभं को प्रकट करता है। धूल दलित और शोषित की प्रतीक रही है। धूप की शोषकता स्वयं सिद्ध है और आंखों में तीक्ष्णता और अहं है। कवि को प्रथम दोनों का संघर्ष अच्छा लगता है। किन्तु, संघर्ष इन तीनों के बीच है, जिसके द्वन्द्व और प्रतियोगिता में 'धूलप' का निर्माण संभव हो सका है। इस संघर्ष में लप (आख) अपने अभिजाततन्त्र के कारण सक्रिय भाग नहीं लेता। यही उसकी विवशता हो सकती है। पर, कवि स्वयं का इस संघर्ष से मुक्त नहीं रखते या रखना चाहते। वास्तव में इसी कारण वे चश्मा (बाह्य आढम्बर) नहीं लगाते। चश्मा लगाते ही वस्तु का वास्तव रूप बदल जा जाता है। कवि की इस भावना का प्रकाशक शब्द 'धूलप' है। धूल, धूप और लप के इस पारस्परिक मिश्रण का प्रतीकार्य इस भावना को स्पष्ट करता है। इस मिश्रण के दो अत्यन्त प्रमुख तत्त्व हैं—धूल और प्रकाश और ये दोनों यहाँ एकाकार हो गए हैं। इस एकाकार भाव में फायड, माक्स और अभिजाततन्त्र का सामंजस्य एक ही मान बिन्दु पर हो गया है। वस्तुतः यह एक अत्यन्त दुर्लभ स्थिति यहाँ प्राप्त है।

आत्मा वै जायते :

प्रपद्य-सप्रह का यह अन्तिम प्रपद्य है। इसमें भी कवि का चित्रित अनुभव विचित्र है। वे प्रस्तुत तरुणी को सुन्दर नहीं मानते हैं, यद्यपि वह विश्व सुन्दरी की कसौटी पर खरी उतरने के लिए सर्वतोभावेन समर्थ है। इसका कारण इस बात में सन्निहित है—

उसका चेहरा मुझे उसके पिता की याद
दिला देता है,
जो एक खूबसूरत बुजुर्ग थे :

मैं शकुन्तला में कण्व का रूप,
मेनका का ककाल नहीं,
देखने लगता हूँ।

कवि को यह सुन्दरी इसलिए सुन्दर नहीं लगती कि उसका चेहरा उसके बूढ़े पिता की याद दिलाता है। सुबती के तरुण सौंदर्य के साथ उसके पिता की वार्धक्य भावना मिलकर तरुणी की सुन्दरता को प्रतिहत कर देती है। कवि को कण्व का ही रूप याद क्यों हो जाता है? मेनका को कनक यष्टि याद क्यों नहीं

आती ? यह भी विचित्र बात है ! सम्भव है, कवि पितृग्रंथि से बंधा हो । मूल कारण है कवि 'मूसा के मर जाने की घोषणा' करना चाहते हैं । यही उनका उद्देश्य है । इस प्रपद्य में बुद्धि तत्त्व की प्रधानता प्रकट होती है । ऐसा निश्चित रूप से तो नहीं कहा जा सकता कि पुरुष बुद्धि-प्रधान और नारी भावना-प्रधान होते हैं । पर, यह बात सामान्यतया सत्य है । कवि का पितृसत्ता के प्रति यही आग्रह, प्रस्तुत प्रपद्य को बुद्धितत्त्व से जोड़ता है ।

आचार्य नलिन जी के प्रपद्यों का अनुशीलन उनके युगान्तरकारी कवि व्यक्तित्व होने का निष्कर्ष देता है । उन्होंने प्रपद्यवाद की महान् माग्यताओं को अपने प्रपद्यों के माध्यम से, सम्पूर्ण विशेषताओं के साथ, नियोजित किया है । उनके प्रपद्य पर ध्यान देते ही बरक्स इलियट की उक्ति का स्मरण हो आता है—“द पोइट्स माइण्ड इज इनफैक्ट ए रेसेप्टकल फॉर सिजिंग एण्ड स्टोरिंग अप नम्बरलेस फीलिंग्स, फेजेज एण्ड इमेजेज (कवि मानव वह पात्र है, जिसमें असंख्य भाव उक्तियाँ और चित्र गूहीत और संचित होते हैं और उसमें वे तब तक बने रहते हैं, जब तक ऐसे समस्त तरह एक साथ ही एकत्रित नहीं हो जाते, जो मिलकर एक नवीन पदार्थ का निर्माण कर सकें ।”⁵⁹

नलिन जी ऐसे कवि हैं, जिनके सिद्धान्त उनकी कृतियों के बिना और कृतियाँ (काव्य) सिद्धान्त की पृष्ठभूमि से रहित, अपूर्ण रह जाती हैं । उनके अनुसार, “किसी भी ऐसे सिद्धान्त का कोई विशेष महत्त्व नहीं हो सकता जो उत्कृष्ट कविता के प्रत्यक्ष अनुभव पर अवलम्बित न हो ।”⁶⁰

उनके प्रपद्य तथा उनके सिद्धान्त उक्त स्थापना के उदाहरण हैं । उनके प्रपद्य में वक्रोक्ति, सूक्ष्म व्यंग्य, उदात्त गंभीर्य, भावना का मस्तिष्कीकरण और हादिकता का सन्तुलन और प्रतितुलन, अर्गंत स्थितियों को एक नई सगति में देखने का बौद्धिक उपगम (Intellectual approach), अन्वित सबेदनशीलता आदि ये सभी गुण उनकी अभ्याज मनोहरण शैली में सम्पूक्त होकर जिस नवात्पर सौन्दर्य की सृष्टि करते हैं, उनसे अनुपमेय शब्द की सार्थकता सिद्ध होती है । यह सार्थकता, उन्हें युगप्रवर्तक कवि की अभिधा देती है ।

सन्दर्भ

1. आधुनिक हिन्दी कविता की प्रवृत्तियाः : डॉ० नगेन्द्र, पृ० स० 114
2. चक्रवाल : दिनकर, पृ० सं० 52
3. पूर्ववत्
4. नई कविता : सम्पादक, डॉ० जगदीश गुप्त, डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, अक-1, पृ० स० 3
5. हिन्दी साहित्यकोश, पृ० स० 483-84
6. Experiment and The Future of Novel, London Magazine, May 1956
7. English Literature And Ideas In The Twentieth Century
Dr. H V Routh, Page-2
8. आधुनिक हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाः डॉ० नामवर सिंह, पृ० स० 128
9. प्रगतिवादोत्तर कविताएँ और मानवतावाद . डॉ० दिवाकर, पृ० सं० 15-16
10. कविता, देखिए निबन्ध, समसामयिक हिन्दी साहित्य . शम्भुनाथ सिंह, पृ० स० 81-82
11. दूसरा सप्तक ' अज्ञेय
12. नकेन के प्रपञ्च पस्पशा केसरीकुमार, पृ० स० 131
13. पूर्ववत्
14. पूर्ववत्
15. पूर्ववत्, पृ० स० 117-18
16. शब्दान्तर प्रो० निशान्तकेतु, पृ० स० 220
17. नकेन के प्रपञ्च . पस्पशा . केसरीकुमार, पृ० स० 113
18. फविकका . 1/Verse Libre : Verse Libere ; भाष्य के लिए देखिए 'दृष्टिकोण' मासिक के प्रथम अंक का प्रथम निबन्ध
19. तुलना कीजिए—चरित्रशील और चरित्रवाद, प्रगतिशील और प्रगतिवाद
20. Verbi-Voco-Visual method
21. जैसे चित्रकार वर्ण-योजना का, मूर्तिकार प्रस्तर खड का
22. Ditchen Condensare पद्य और लयात्मक सापीतिक उपादानों के फल-स्वरूप उसमें अतिरिक्त पदों के बिना ही रागात्मक घनत्व सन्निविष्ट हो जाता है ।
23. Mot Juste Flaubert
24. Ching-meng Confucious Pound

25. फॉर्मलिज्म : हिन्दी साहित्यकोश
26. साहित्य, जुलाई, 56
27. Experiment And The Future Of Novel · Philip Toynbee,
London Magazine, May 1956
28. स्फोट हिन्दी साहित्यकोश
29. भारतीय प्रतीक विद्या डॉ० जनार्दन मिश्र, पृ० सं० 1
30. नकेन के प्रपद्य : पस्पशा · केसरीकुमार, पृ० सं० 129
31. पूर्वग्रह, भारत भवन, अंक 88-89-90, पृ० सं० 43
32. पूर्ववत्, पृ० सं० 61
33. नकेन के प्रपद्य : पस्पशा : केसरीकुमार, पृ० सं० 135
34. पूर्ववत्
35. पूर्ववत्, पृ० सं० 136
36. पूर्ववत्, पृ० सं० 138
37. काव्यानुशीलन · आधुनिक · अत्याधुनिक · डॉ० कुमार विमल (देखिए निबन्ध,
नई कविता और प्रेयणीयता, पृ० सं० 178)
38. नकेन के प्रपद्य पस्पशा केसरीकुमार, पृ० सं० 144
39. पूर्ववत्, पृ० सं० 140-41
40. पूर्ववत्, पृ० सं० 145
41. नई धारा . वर्ष-6, अंक 9
42. नकेन के प्रपद्य : पस्पशा : केसरीकुमार, पृ० सं० 132
43. हिन्दी के प्रतिनिधि कथाकार : सम्पादक . नलिन विलोचन शर्मा
(आत्मकथा : नलिन विलोचन शर्मा, पृ० सं० 25-26)
44. हिन्दी साहित्यकोश, पृ० सं० 13
45. साहित्य : नलिन-स्मृति अंक (देखिए निबन्ध, युग प्रवर्तक कवि नलिन जी
और उनका प्रपद्यवाद · प्रो० अनन्त चौधरी)
46. प्रगतिवादीतर कविता और मानवतावाद : डॉ० दिवाकर, पृ० सं० 48-
49
47. कविता और हिन्दी कविता : नरेश (देखिए निबन्ध, काव्यानुशासन, पृ० सं०
48)
48. नयी कविता : नयी आलोचना और कला · डॉ० कुमार विमल
(देखिए निबन्ध, नयी कविता : उपलब्धियों और अभाव, पृ० सं० 22)
49. कविता और हिन्दी कविता : नरेश (देखिए निबन्ध, काव्य के स्रोत, पृ०
सं० 21)
50. पूर्ववत्, पृ० सं० 25

51. कविता और हिन्दी कविता : नरेश (देखिए निबन्ध, कविता और हिन्दी आलोचना, पृ० स० 109)
52. नकेन के प्रपद्य : वसुपशा : केमरी कुमार, पृ० सं० 138
53. प्रपद्यवाद नई कविता का परिदृश्य : सुरेन्द्र प्रसाद यादव 'स्निग्ध', शोध प्रबन्ध, पटना विश्वविद्यालय, पृ० स० 18
54. New Bearing in English Poetry, page 228
55. नकेन के प्रपद्य : नीति-दर्शन - प्रपद्य का प्रारूप (नलिन विलोचन शर्मा का प्रपद्य, पृ० स० 17-18)
56. प्रपद्यवाद - नई कविता का परिदृश्य - सुरेन्द्र प्रसाद यादव 'स्निग्ध', शोध प्रबन्ध, पटना विश्वविद्यालय
57. बिन्दोर स्वभावज अलंकार; हिन्दी साहित्य कोश, पृ० स० 955
58. शून्य हिन्दी साहित्यकोश
59. अवतिका, जनवरी 1954 ई० (देखिए निबन्ध, इलियट की आलोचना-प्रणाली - नलिन विलोचन शर्मा)
60. अर्जुन ।

